film

publicacion de cine universitario

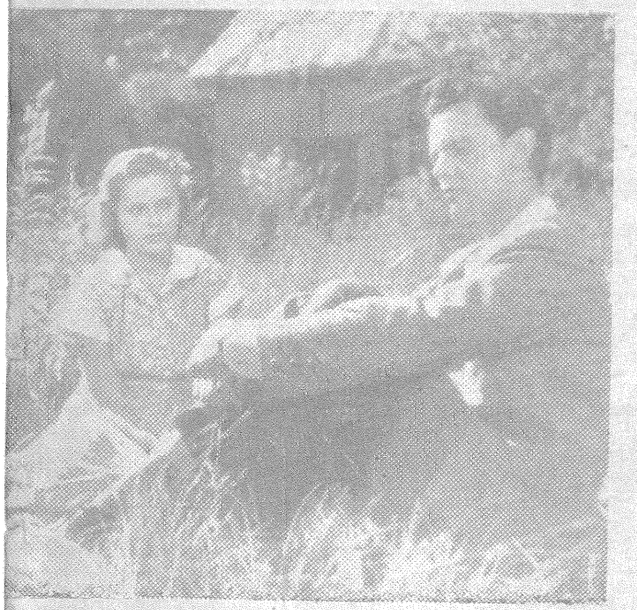
2

ABRIL 1952

El Gran CINE PLAZA

se complace en anunciar
sus DOS PROXIMOS ESTRENOS

¡ Dos joyas de la Cinematografía Mundial !



"UN SOLO VERANO DE FELICIDAD"

(Hon Dansade en Sommar)

Producción sueca dirigida por Arne Mattsson, sobre un tema romántico, con Ulla Jacobsson, Folke Sundquist, Edvin Adolphson.

Fotografía de GORAN STRINDBERG, laureada en el Segundo Festival Cinematográfico de Punta del Este.

★

"BARBA AZUL"

(Barbe - Bleue)

Fantasía y comedia sobre el tema legendario, dirigida por Christian Jaque, con Pierre Brasseur y Cecile Aubry (la revelación de "Manón").

Diálogos de Henri Jeanson.

Fotografía en Gevacolor, por Christian Matras; escenarios y vestuarios de Georges Wakhevitch.

film

publicacion de cine universitario

2

Abril 1952

DIRECCION

H. Alsina Thevenet
Jaime Francisco Botet

CONSEJO DE REDACCION:

Jorge A. Arteaga
Gastón Blanco Pongibove
Walter Dassori
Antonio Larreta
Julio L. Moreno
Julio Ponce de León
Hugo Rocha
E. Rodríguez Monegal
Giselda Zani

CORRESPONSALES

Argentina: Nicolás Mancera

ADMINISTRADOR Y REDACTOR RESPONSABLE:

Manfredo A. Cikato

Precio de Venta: En el Uruguay, $ 0.30; en la Argentina, $ 3.— c/1.

Suscripción anual en Montevideo, $ 3.50.

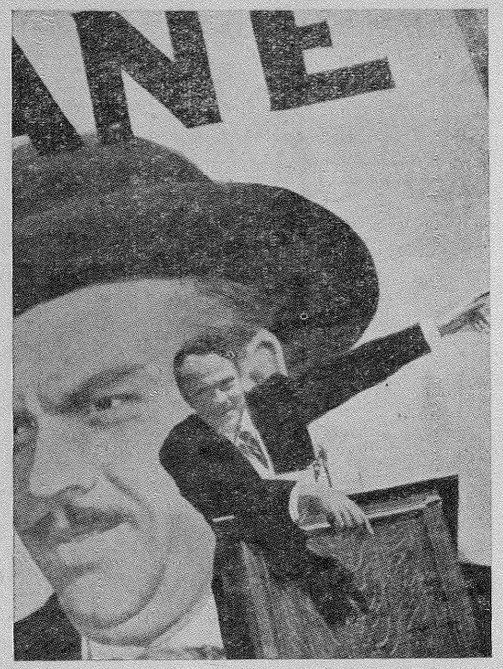
REDACCION

Colonia 1359 Teléf. 8 01 70

CINE UNIVERSITARIO DEL URUGUAY
BIBLIOTECA

SUMARIO

	Pag.
El ciudadano Welles	2
Cine romántico: **Un solo verano de felicidad**	8
Sensacionalismo en cine: **La justicia injusta**	10
Americanos en Hollywood: **Sinfonía de París**	12
Premios de la Academia, 1951	14
Otros estrenos	15
Los héroes cinematográficos	16
Primeros espectáculos cinematográficos en el Uruguay	20
Cine Universitario, cartelera de abril	23
Concurso FILM 2	24
El cine en el mundo	26
Cine inglés atrasado	29
Revista de revistas	30



EL CIUDADANO WELLES

Cuando Orson Welles, a la edad de 24 años, conquistó un éxito extraordinario con su puesta en escena del "Fausto" de Marlowe en el teatro Maxine Elliott de Nueva York, la revista LIFE lo saludó como sucesor de Max Reinhardt. Más tarde, el pánico que sufrió el público americano con su adaptación radial de "La guerra de los mundos" de H. G. Wells, le valió una notoriedad rápida y repentina. En agosto de 1939, la RKO lo contrataba para producir, dirigir, escribir e interpretar un film por año al precio de ciento cincuenta mil dólares y quince por ciento sobre las entradas brutas de cada uno. Después de dos proyectos fallidos ("Heart of darkness", novela de Joseph Conrad y "The smiler with a knife", novela policial de Nicholas Blake) Welles decidió escribir un relato original en colaboración con Herman J. Mankiewicz. La primera toma de *Citizen Kane* se rodó el 30 de julio de 1940 y el film completo fué presentado a la prensa el 9 de abril de 1941. Recibió una verdadera ovación, entusiasmo que ganó también a los críticos del mundo entero, pero no al gran público cuyo desagrado impidió que la RKO amortizara los 786.000 (setecientos ochenta y seis mil) dólares que había costado la filmación de *El ciudadano*. Durante y después del rodaje, William Randolph Hearst, magnate de la prensa y la radio yanquis, hizo cuanto le fué posible para detener a Welles. Su columnista Louella Parsons le había informado que era su vida, enfocada desfavorablemente, la que relataba el film. Pese a que Hearst atacó violentamente a la RKO y a Welles por los poderosos medios a su alcance, *El ciudadano* salió adelante después de provocar casi una escisión dentro de la productora. Los sórdidos entretelones que jalonaron estos manejos fueron las primeras hostilidades que encontraría Orson Welles en el mundo cinematográfico, que tan poco propicio le ha sido desde entonces hasta hoy.

El ciudadano narra la vida de su protagonista (Charles Foster Kane, interpretado por Welles) desde su niñez hasta su muerte en la fabulosa residencia de Xanadú. El hombre emerge de un noticiario necrológico que sintetiza los hechos notorios de esa vida, y de los relatos de cuatro personas que lo conocieron bien. En poco menos de dos horas intimamos con Kane, millonario, periodista, político, egoísta, esposo. Las diferentes historias, no ordenadas cronológicamente, que a veces entrecruzan su anécdota, están unidas por las preguntas de un repórter enviado a averiguar por qué el gran hombre pronunció como última palabra "Rosebud" antes de morir. Nunca lo averigua pero sí lo hace el espectador, al final, casi por accidente.

Una de las mejores crónicas del film es la que escribió C. A. Lejeune para el periódico londinense THE OBSERVER. Un fragmento dice: *"Citizen Kane* es diferente de cuanto título se ha visto hasta hoy. Usa la cámara y el micrófono como si sus funciones se descubrieran recién. Y quizás sea así. Su contenido es tan vasto, su estilo tan económico, que viéndolo es imposible distraer la atención. Tiene tanto para decir que a veces varios personajes hablan a la vez. Cada decorado tiene techo, lo que parecería tonto pero no lo es porque cambia toda la técnica de iluminación y sonido. Tiene la calidad directa e inmediata de la vida transcurriendo frente a nuestros sentidos. Es imposible no creer que este hombre fué una figura pública cuya cara y voz conocemos familiarmente de periódicos y noticiarios. Guste, desagrade, estimule o deprima, no importa. *Citizen Kane* ha conmovido el plácido mundo del cine como una piedra arrojada a un estanque".

Es muy difícil hablar de la técnica, del estilo de Orson Welles. Por una parte porque cada film suyo presenta una técnica, un estilo propios y por otra parte porque quizás no se pueda hablar propiamente de una técnica o de un estilo Welles. Como escribe muy bien André Bazin, *el estilo es él*. En efecto, Welles cambia a voluntad todo cuanto pueda mudarse en cine: sólo él queda inmutable. Puede decirse, en cambio, que sus procedimientos fílmicos son indisociables de las exigencias del tema. Tomemos el caso de la escenografía techada a que alude C. A. Lejeune. No es el techo lo que cambia la técnica de iluminación y sonido sino que, por el contrario, fueron exigencias fotográficas y auditivas las que obligaron a construir el decorado de ese modo. Con el llamado "pan-foco" que permite fotografiar nítidamente, en la misma toma, desde un gran plano hasta un plano general, el objetivo hubiera captado la parte superior de los sets si esa visual no se cerrara con un plafond. A su vez, la fotografía en profundidad no es un capricho sino que deriva de una técnica narrativa que ya analizaremos. Pero también esa técnica obliga a un determinado montaje de proyecciones intelectuales definidas. Con este ejemplo puede deducirse que la técnica y la estética de Welles están tan íntimamente relacionadas que resulta imposible el análisis de cada rubro por separado ya que cada uno de ellos está en función de otro, indisociablemente. Es menester ir por lo tanto al corazón de la trama, a la narración misma y examinarla en sus más relevantes aspectos.

En una crónica que Jacques Doniol-Valcroze escribió para LA REVUE DU CINEMA, el crítico hallaba semejanzas entre el modo narrativo de *El ciudadano* y la novelística de los norteamericanos John Dos Passos y William Faulkner. Puede agregarse que ese modo está cerca, a su vez, del naturalismo de Theodore Dreiser, del intelectualismo de Aldous Huxley y, más lejanamente, del romanticismo de Samuel Taylor Coleridge. Pese a que este parentesco nos llevará hasta el resorte oculto de esta narrativa, sólo Claude-Edmonde Magny le ha asignado la importancia que merece, en su libro "L'age du roman américain" pero sin profundizar tampoco en el tema. Como observa esta escritora, *"novela y film tienen un parentesco estético que funde en una sola manifestación los parecidos más superficiales, psicológicos y sociológicos: una y otro son RELATOS"*. Durante este siglo, esa afinidad ha servido para un continuo intercambio de métodos narrativos entre novela y cine. Pongamos el caso del relato en primera persona, recurso destinado a asegurar la continuidad indispensable a la anécdota. A veces, el novelista toma al héroe como relator; otros, prefiere a un personaje secundario. El cine con *Lady in the lake* (La dama del lago, Robert Montgomery, 1946) no vaciló en suplantar a su primera figura (el mismo Montgomery) con el objetivo de la cámara. Sólo vemos al héroe cuando se mira en un espejo. La idea no es nueva y ya Welles quiso emplearla en *Heart of darkness*, nunca filmada. Pero, otras veces, por diferentes motivos técnicos, ese relato en primera persona (derivado de la novela epistolar tipo "Werther") se pluraliza y son varios personajes quienes se suceden en esa tarea. El recurso fué revelado en todas sus ocultas posibilidades por Wilkie Collins cuya novela "La piedra lunar" (The moonstone, 1850) es uno de los primeros y más perfectos ejemplos del estilo que sería denominado más tarde "puzzle". Los diferentes relatos se combinan entre sí formando un todo como las piezas de un rompecabezas. El propósito de Collins es mantener el suspenso de una novela policial. Con un propósito diferente, lograr la impresión de simultaneidad, utiliza Dos Passos el mismo método en su trilogía "U.S.A." formada por las novelas "El paralelo 42", "La primera catástrofe" y "El gran dinero". En estas obras, el relato propiamente dicho está en tercera persona, pero el tremendo fresco de la vida norteamericana desde principios del siglo hasta nuestros días, verdadero tema de la trilogía, se busca a través de cuatro estructuras alternadas: la narración de la vida de personajes imaginarios que aparecen y desaparecen en las novelas (inclusive cruzando sus caminos), biografías de figuras reales estadounidenses pertenecientes a las diferentes épocas de la acción, y dos formas derivadas del cine: el "Newsreel" y "The Camera Eye", el Noticiario y El Ojo Cinematográfico, formados respectivamente por fragmentos de titulares, crónicas periodísticas, discursos, anuncios, canciones populares y por el monólogo interior de una conciencia anónima, perdida en la multitud. En Theodore Dreiser, en cambio, no existe ese estilo "puzzle" pero queda en cambio un detallismo increíblemente rico que proporciona, diríamos, un rompecabezas intelectual. Ya en Faulkner, el "puzzle" existe en la totalidad de la obra, mosaico que es necesario armar para poder conocer la íntegra vida de todos los habitantes de ese Condado de Yoknapatawpha, del que es el escri-

tor único propietario y que quedará seguramente inconcluso a su muerte.

Entre Dos Passos y el Welles de *El Ciudadano* pueden notarse a primera vista parecidos evidentes. Es sugestivo que Welles haya incluído un Noticiario en su film. Lo importante es que en ambos artistas, ese Noticiario tiene exactamente el mismo cometido: como Joyce, que en "Finnegan's Wake" repite veinte veces, en veinte formas diferentes, las verdades que desea hacer entender al lector, este Notiriario trata de salvar en ambos casos uno de los placeres de la narración, o sea la lectura corrida y casi distraída, asegurándose repetidas veces que una serie limitada de cosas importantes no serán perdidas de vista. Esta relación Dos Passos-Welles es todavía más clara y evidente cuando se examina, en "El gran dinero", la biografía irónica y despreciativa de William Randolph Hearst titulada "Pobre niñito rico". Después de consultar buenos libros dedicados a Hearst ("Postscript to yesterday" de Lloyd Morris o "American Journalism" de Frank L. Mott) es sugestivo nuevamente que Welles conserve las réplicas del magnate que anota el novelista: *"Cuando las noticias no existen, se hacen. Usted proporcione las fotografías que yo proporcionaré la guerra"* o esta más extensa: *"Usted sabe que yo creo en la propiedad y que defiendo las fortunas privadas, pero ¿no es mejor que yo represente en este país a los insatisfechos antes que lo haga quien no tenga las propiedades que yo tengo?"*.

Pero el terreno donde ambos narradores mejor conjugan sus similitudes es en la técnica del relato y en las conclusiones filosóficas a que sus respectivas obras conducen. Las dos están contadas en pretérito, pero en un pretérito muy singular: los personajes de Dos Passos y los narradores de Welles describen objetivamente lo que saben de cosas que sólo ellos pueden conocer: sentimientos, inquietudes, emociones, sin explicar, sin analizar nada. Estos personajes (incluído Kane) están sumergidos en una realidad que no les pertenece. De ahí que, pese a la objetividad de su relato, éste sea a la vez subconscientemente subjetivo. Welles soluciona esta ambivalencia de un modo genial, con un recurso apenas soslayado en Dos Passos. El debut como cantante de la segunda esposa de Kane está visto por este protagonista y por Jedediah, también narrador del film. En el primer caso el teatro está visto desde el escenario, en el segundo, desde la butaca que ocupa Jedediah en la platea. Es esta una escena clave del film: cuando la ópera termina, Kane se pone de pie en su palco y su aplauso resuena solitario en la silenciosa sala. Junto a Dos Passos, el recuerdo de Dreiser es inevitable. En ambos, la realidad viene observada con una filosofía pesimista. Su naturalismo rechaza el libre albedrío y concibe al hombre como una figura impotente en un mundo ni siquiera remotamente contraloreado por una fuerza inteligente. La lucha del hombre contra esta fuerza es vana y el éxito que pueda obtener está causado por una feliz combinación de circunstancias sobre la que el deseo del hombre no tiene decisión: los triunfos así obtenidos pueden volverse una trágica burla con la próxima, caprichosa vuelta de esa inescrutable fuerza. La felicidad, la desgracia del hombre son resultados de la combinación de su suerte personal con un destino impersonal. Los hombres están divididos en fuertes y débiles, en conquistadores y conquistados. El fuerte escapa por algún tiempo al destino pero su caída humillará su orgullo y desintegrará su fuerza. Kane parece "jugar" su vida en el triple sentido de jugar como un niño, como un actor, como un jugador. Seres desposeídos de sí mismos, tales son las criaturas de Welles, Dreiser, Dos Passos. En *El Ciudadano* es esta filosofía la que mueve los hilos de la acción.

La fotografía en profundidad de Gregg Toland era imprescindible. Los personajes centrales se mueven en un nítido mundo hostil que los rodea y los aplasta desde los techos de sus viviendas. Las primeras tomas de Xanadú parecen ser las de una lujosa cárcel. Ni siquiera falta en los barrotes de hierro que la circundan el letrero "No trespassing". La opresiva música de Bernard Herrmann rodea esa escenografía barrocamente desolada cuya frialdad se desprende de sus inmensos espacios inhospitalarios. El hombre que allí muere pronuncia una palabra: "Rosebud", botón de rosa, pimpollo, palabra impresa en el trineo que poseyó de niño, hoy perdido entre el amontonamiento de estatuas y cuadros que el hombre compró y cuyos residuos se van por la chimenea del palacio transformados en humo, como su propia vida. Filosofía y fotografía de este tipo necesitaban una continuidad determinada. El montaje de *El Ciudadano* procede continuamente por elipsis. Niñez y adolescencia de Kane, períodos muertos, están elípticos en la pronunciación de una sola frase: "Feliz Navidad y Año Nuevo". El nuevo año encuentra ya al adulto Charles Foster pronto para hacerse cargo de sus bienes. El primer fracaso matrimonial está dado en una serie de vertiginosas tomas que agudizan, una a una, el desamor que culminará con la separación de los esposos. La carrera de cantante de la segunda mujer proporciona el mejor ejemplo: un plano-secuencia en el que se superponen la voz que canta permanentemente el mismo pasaje de "Salomé", los diarios de Kane que anuncian sucesivos e imaginarios triunfos, el rostro del profesor de música y la lámpara que anuncia el levantar del telón. Todo ello con un terrible ritmo que culmina en la distorsión de la voz hasta su desaparición y la luz de la lámpara que titila hasta

apagarse por completo. La toma siguiente abre en la alcoba de Susan, la esposa, vista desde la mesa de luz. Contra la cámara, en primer plano, un vaso enorme, que ocupa casi la cuarta parte de la imagen, con una cucharilla y un tubo de medicamentos destapado. El vaso oculta el lecho de Susan de la que se siente la entrecortada respiración. La alcoba está vacía y al fondo de ese desierto privado la puerta. *Detrás* de la puerta, se oyen los golpes con que Kane desea abrirla y que continúan el ritmo del plano-secuencia anterior. Esta composición, por sencilla que parezca, no tiene nada de clásica y es uno de los hallazgos del film. Un director bueno corriente habría atomizado en cinco o seis planos esta escena, yendo desde el vaso hasta la puerta. Pero Welles muestra a sus personajes *dentro* del mundo que los rodea, no comandando la acción (el movimiento de cámara o de montaje) sino prisioneros de ella. La composición y el montaje en *El ciudadano* son sintéticos, no analíticos, aglutinan, yuxtaponen, no dividen o separan. Cada toma contiene en sí la composición de varios movimientos de cámara o de varios cortes de montaje, cada secuencia, paralelamente, se enriquece, se carga de sentido ya que cada toma es casi, en sí, una secuencia. A esto quizás aludía Lejeune cuando hablaba de economía y a esta técnica debe *El ciudadano* el impacto que posee. Vemos como, por lo tanto, desde una filosofía naturalista se llega hasta el modo más preciso para expresar fílmicamente esa filosofía. Welles partirá del "puzzle", Dos Passos, Dreiser, pero halla una técnica cinematográfica para hacer válida su obra. No en vano Jean-Paul Sartre expresó su admiración por *El ciudadano*. Escribía, en 1947, que en el film *"hay un esfuerzo curioso para dar a las imágenes el valor de la forma frecuentativa inglesa. En la narración, en efecto, decimos: obligó a su mujer a cantar en todos los escenarios de América... lo que condensa en una sola frase un gran número de hechos vividos día a día. Welles es excelente en este juego de generalizaciones. El procedimiento es conocido. Pero servía hasta entonces, al margen de la acción, para mostrar la opinión política o la influencia de una acción sobre la colectividad, o bien para servir de transición. En Citizen Kane, forma parte de la ACCION, es la propia ACCION, es la trama del relato y las escenas fechadas, por el contrario, son la excepción. Como si el narrador contara: la obligó a cantar en todos lados, ella no podía más, UNA VEZ INTENTO decirle..."* Esa generalización con la toma en profundidad, se transmite a todo lo que rodea (domina) a los personajes. Así, Welles fotografía la cólera de Kane entre los restos de los muebles que acaba de destruir, su soledad interior, el vacío que provoca alrededor, su orgullo en las grandes piezas fúnebres de su colosal palacio. Esta acción logra a veces otros hallazgos. Stendhal y Balzac conocían ya la brutal, repentina presentación de un hecho como modo de sacudir al lector. La célebre toma de la cacatúa que larga su chillido en un súbito primer plano es reveladora de que Welles sabe también aprovechar la acción de las cosas erigidas en protagonistas, como mensajeras del destino que terminará por aniquilar a Kane.

No es dudoso el origen inmediato de la escena de la cólera, de la escena de la cacatúa. La primera se halla en la novela de Aldous Huxley "Viejo muere el cisne", obra que también dedicaba a Hearst, pues no es otro el señor Stoyte, ni es diferente de Xanadú su residencia, pues ambos son San Simeón, la propiedad del magnate. Dice Huxley: *"El contratiempo soliviantó su rabia hasta el frenesí. Abrió los cajones y arrojó el contenido por el suelo, esparció por la habitación los papeles nítidamente ordenados, volcó el dictáfono y llegó hasta el extremo de molestarse en vaciar los estantes, derribar las macetas de pamporcinos y la pecera de peces dorados del Japón que tenía la señorita Grogram sobre el alféizar de la ventana."* Y luego prosigue: *"Corrió presuroso hacia la puerta deteniéndose sólo para tirar la máquina de escribir fuera de la mesa de un empellón. Cayó con estrépito en medio de un caos de papeles rotos, goma y peces de colores."* Por su parte, la escena de la cacatúa se halla en "Contrapunto" pero su técnica es más similar al comienzo del capítulo séptimo de "Viejo muere el cisne". Después de una conversación corriente, el capítulo comienza bruscamente así: *"Con un chillido ensordededor la pulidora eléctrica hizo girar la banda de esmeril contra la tosca superficie de la madera"*. Este súbito primer plano literario es similar al primer plano cinematográfico del film de Welles.

Como toda visión pesimista de la realidad, no deja *El ciudadano* de poseer cierta romántica melancolía. ¿Por qué Xanadú? ¿Por qué Kane? Cuando Jedediah pregunta por el nombre de la propiedad de Kane, simulando haberla olvidado, le inventa tres nombres: Shangri-La, Eldorado, Sloppy Joe. El primero es el paradisíaco y falsísimo valle tibetano de "Horizonte perdido" de James Hilton, el segundo alude a la leyenda americana famosa durante la colonización, el tercero es un tema de jazz de Louis Armstrong. Pero el verdadero nombre, Xanadú, está tomado del poema de Samuel Taylor Coleridge "Kublai Khan" así como el apellido Kane está dedicado a rememorar ese título mongol. No de otro modo puede calificarse el brumoso castillo construído por Van Nest Polglase para la secuencia inicial. Está allí la majestuosa *"cúpula de placer"*, *"el río sagrado"*, los *"brillantes jardines con arroyuelos tortuosos"*

con *"bosques tan viejos como las colinas"*. El conjunto de esa primera visión de Xanadú es exactamente *"un lugar sagrado y encantado bajo la luz de la luna poniente"*. No falta ni la *"larga y fuerte música"* con que Coleridge edificaría ese retiro de Kublai Khan. ¿Acaso todo el interior de la construcción no es también una *"caverna de hielo"*?

Parece evidente, por lo tanto, que Welles ha derivado su técnica en *El ciudadano* del estilo "puzzle" que va de Collins a Faulkner, su filosofía del naturalismo Dreiser–Dos Passos y que *ha creado* un modo propio, *profundidad de campo, montaje sintético,* para dar el primero y la segunda fílmicamente.

¿Qué fué de Welles después de *El ciudadano?* Dirigió algunas películas más y actuó en varias otras. Realizó *Soberbia* (The Magnificent Ambersons, 1942), *El extraño* (The Stranger, 1945), *La dama de Shanghai* (Lady from Shanghai, 1947), *Macbeth,* (1948) y acaba de dirigir un *Othello.* No cumple sino que se mencionen los films en que fué actor, como *Jornada de terror* (Journey into Fear)), *Alma rebelde* (Jane Eyre), *Mañana es vivir* (Tomorrow is Forever), *Cagliostro el desalmado* (Black Magic), *La rosa negra* (The Black Rose), *El príncipe de los zorros* (Prince of Foxes), *El tercer hombre* (The Third Man). Hizo teatro y periodismo en Europa con variado éxito y en cualquiera de estas últimas actividades ha comprometido su nombre, su fama y su porvenir. Quizás, después de todo, no es *El ciudadano* sino un autorretrato aproximado de su frustración.

Soberbia es la narración de la progresiva decadencia de una familia aristocrática cuyo último descendiente, pleno de prejuicios de casta. no vacila, por egoísmo o por orgullo, en causar la desdicha y la muerte de su madre. Orson Welles narra en alta voz el film que comienza con un documental sobre los usos y costumbres, las modas de una pequeña ciudad americana en el año 1865. Todo el film está bañado en una atmósfera de elegancia poética y de decidido encanto. La narración avanza en secuencias independientes, unidas por el comentario del narrador. Cada secuencia es un todo en sí misma. Cada una de ellas tiene, además, su propia técnica. El doble paseo en automóvil y trineo está fotografiado con una cámara agilísima que trabaja con tomas cortas, mientras el improvisado almuerzo en la cocina se registra con largas tomas estáticas y la frustrada declaración de Jorge a Ana es, en realidad, un solo travelling. La notable calidad de director de actores que ya Welles había demostrado, consagrando en *El ciudadano* a Joseph Cotten, George Coulouris, Everett Sloane, Dorothy Comingore, vuelve a estar presente. sobre todo en el trabajo de Tim Holt, actor de "westerns", cuya performance es perfecta. En la última toma del film. que comienza sin los títulos de artistas y técnicos (como *El ciudadano),* aparece Welles diciendo ante un micrófono: "Yo he escrito y dirigido este film y mi nombre es Orson Welles". Esta infantil vanidad del realizador no es un hecho sin importancia para el juicio sobre su obra.

La dama de Shanghai es un fresco de estilos y técnicas diversas. La nuevamente pasmosa realización que prácticamente, esta vez sí, recorre gratuitamente todas las escuelas cinematográficas desde la vanguardia hasta la del propio Welles, sólo sirvió para enmudecer de asombro a sus espectadores aten-

tos y para que el realizador dijera en un pasaje que era independiente. Estas palabras van dedicadas a la RKO con la que Welles había terminado de un modo bastante violento. La compañía había soportado el ruinoso fracaso comercial de *El ciudadano* y de *Soberbia* y no estuvo dispuesta a solventar más obras de arte. Lo cierto es que la independencia de Welles se había logrado gracias a los trescientos mil dólares que su esposa, Rita Hayworth, logró de la Columbia para filmar una película. Welles gastó mucho más y el film no produjo nada. Irónicamente. el slogan de publicidad del film decía: "Tú no sabes nada de las cosas de este mundo". El film se cierra con la figura de Welles alejándose.

Pero su alejamiento definitivo de EE. UU. iba a ser posterior a otro film: *Macbeth.* En 21 días y con doscientos mil dólares de presupuesto, *Macbeth* es, quizás. lo más logrado de Welles como conjunto. Por lo menos, logra sacudir al espectador con la emoción que estaba ausente de sus films desde *El ciudadano. Soberbia* es un film admirable. *La dama de Shanghai* asombra técnicamente, pero *Macbeth* emociona. El film es una toma de posición polémica frente al *Hamlet* de Olivier, justamente despreciado por Welles como la negación del cine y la vuelta al primitivismo del teatro fotografiado. El narcisismo bárbaro del realizador hizo del drama de Shakespeare un explosivo. No inútilmente es *Macbeth* la más concentrada y sangrienta de las tragedias shakespirianas. Lo que más tremendo resulta de la realización es el desencadenamiento del brutal destino del protagonista en una escenografía estudiada cal'gráficamente. Es esta la mejor transposición de las palabras de las brujas: "'Es feo lo hermoso, lo hermoso es feo". La profundidad de campo, que no lo había abandonado, sigue colaborando con Welles. La cámara se mueve poco dando al film una densidad casi wagneriana (tanto que sorprende que sea Jacques Ibert su músico). El ambiente y la atmósfera logran la impresión de un primitivismo que sobrecoge de terror. Por el film se siente pasar el mismo hálito fatídico presente en *Los Nibelungos* de Fritz Lang. Para robustecer esa época nebulosa, donde los horrores de Macbeth parecen naturales, Welles inventó un idioma. supuesto escocés del siglo XI. Pero hubo de regrabar la banda de sonido en inglés corriente, renunciando a ese recurso.

Tal es, en rápida visión. lo que siguió a *El ciudadano.* No sabemos qué hubiera podido hacer Welles si se le hubiera dejado trabajar en libertad, como a cualquier artista no cinematográfico. La desilusión posterior a su primer film, lo barato que ha vendido su nombre, su prestigio, la necesidad (inclusive) de estudiar con mayor detenimiento esta obra posterior, no eximen de la afirmación de que *El ciudadano* es la más auténtica obra de arte cinematográfica y que (gratuitamente) no estamos convencidos de que Orson Welles se haya agotado en esa empresa.

Aunque nunca podamos probar que estamos en lo cierto.

G. B. P.

NOTA: Hemos utilizado para Huxley la traducción de R. Crespo y Crespo para la Editorial Losada; los fragmentos de Coleridge fueron especialmente traducidos por Patricia Hormaeche.

ORSON WELLES, DIRECTOR

1941. El ciudadano (Citizen Kane). Dirección Orson Welles y Herman J. Mankiewicz (la versión filmada es la tercera concebida por los autores). Fotografía, Gregg Toland. Escenografía, Darrell Silvera. Música, Bernard Herrmann. Dirección artística, Van Nest Polglase. Efectos especiales, Vernon L. Walker. Maquillaje, Maurice Seidermann. Actores: Orson Welles (Carles F. Kane), Joseph Cotten (Leland), Dorothy Comingore (Susan), Agnes Moorehead (madre de Kane), Ruth Warrick (Emily), Ray Collins (Gettys), Erskine Saneord (Carter), Everett Sloane (Bernstein), George Coulouris (Thatcher), Paul Stewart (mayordomo) y William Aland. Producción Mercury-RKO. El 28 de octubre da Welles la primera vuelta de manivela a su segundo film, **The magnificent Ambersons.** Una vez terminado y después de escribir e interpretar **Jornada de terror** (Journey into fear, Norman Foster, 1942) parte para América del Sur.

1942. Boberbia (The magnificent Ambersons). Dirección, adaptación y diálogos de la novela de Booth Tarkington. Fotografía: Stanley Cortez. Escenografía, Mark Lee Kirk. Actores, Joseph Cotten, Tim Holt, Anne Baxter, Dolores Costello. Aprovechando la ausencia de Welles, la RKO distribuyó una versión trunca del film, reducido a 88 minutos de duración. En Brasil, Welles fotografía cien mil metros de negativo con el carnaval de Río, prepara un film, **Jangadieros** y parte para Méjico donde rueda un libreto de Robert Flaherty sobre las corridas de todos titulado **My friend Benito.** Los tres proyectos fracasan. Al volver a EE.UU., la RKO rompe su contrato con Welles y la Mercury.

1946. Luego de trabajar como actor de cine y teatro, periodistas y prestidigitador, Welles vuelve a la dirección con:

El extraño (The Stranger). Dirección, Orson Welles. Libreto, Anthony Veiller y Víctor Trivas. Fotografía, Russel Metty. Actores, Orson Welles, Edward G. Robinson, Loretta Young. Producción International Pictures.

La dama de Shanghai (The Lady from Shanghai). Dirección, libreto y diálogos según la novela de Sherwood King: Orson Welles. Fotografía, Charles Lawton. Actores, Orson Welles, Rita Hayworth, Everett Sloane. Producción Columbia.

1948. Macbeth. Dirección y adaptación, Orson Welles. Fotografía, J. L. Russell. Música, Jacques Ibert. Actores, Welles, Jeanette Nolan, Dan O'Herlihy. Fué filmada en un pequeño set de la Republic en 21 días y con 200.000 dólares de presupuesto.

1952. Welles acaba de filmar **Othello,** en Venecia, producción, dirección y adaptación propia, decorados de Trauner y con Suzanne Cloutier como Desdémona.

Cine romántico:

UN SOLO VERANO DE FELICIDAD

El cine sueco es mayormente desconocido en este país, sin que la exhibición de *El camino del cielo* (Himlaspelet, 1942) y de *El sádico* (Hets, 1944), ambas de Alf Sjöberg, haya conseguido gran resonancia. Tras las distinciones conseguidas en los Festivales de Cannes y de Punta del Este, un ciclo de estrenos suecos se cumplirá en la presente temporada, y es deseable que la aceptación pública permita ampliar luego esa lista de títulos. Tres de los primeros estrenos tienen, sobre diferencias de plan y desniveles de calidad, algunas características comunes: una alta virtud de fotografía y elenco, una preferencia por ubicar su acción en exteriores, una predilección por incidir en los temas románticos, una amplia libertad para convocar y conseguir un clima erótico, sin perder empero la pureza de su anécdota amorosa. Los primeros veinte minutos de *Señorita Julia* (Fröken Julie, también de Sjöberg) transportan a un ritmo increíble, y con un deslumbrador fraseo cinematográfico, la urgencia amorosa de su pareja central, después derivada a un apunte de psicología y aun de patología que hace más complejos su tema y su lenguaje. Casi la mitad de *Juventud* (Sommarlek, de Ingmar Bergman) está destinada también a exponer un amor juvenil, iniciado y culminado en el campo; la otra mitad, que se entrecruza muy deliberadamente con la primera, relata una instancia posterior, y teje con sutileza una relación y una influencia recíprocas entre pasado y presente.

Un solo verano de felicidad es el más adecuado de los tres títulos para comenzar ese ciclo. Es un film más simple de construcción, menos ambicioso de sentido, más elemental para oponer su anécdota romántica y los diversos impedimentos que la traban. Intencionalmente, instala la muerte de la mujer amada antes que la descripción del amor, y todo el subsiguiente recuerdo del galán aparece así teñido de melancolía y de fatalidad; el recurso ya ha sido frecuentado por el cine romántico, y *El diablo y la dama* (Le diable au corps, 1947, de Claude Autant-Lara) fué una de sus culminaciones, aunque era más complejo y rico su enfoque narrativo. A medida que el film progresa, y que construye su exaltado romance entre un estudiante y una campesina, se sabe que los otros obstáculos de ese amor padecen de simpleza y exageran indebidamente su énfasis: son la oposición familiar y vecinal, la censura de un pastor puritano, la competencia ocasional de otros hombres y otras mujeres, la diferencia de costumbres entre la ciudad y el campo, la intervención folletinesca de un campesino demente, y el mero accidente de tránsito que provoca la muerte de la dama joven. Estos aportes de la villanía y de la casualidad, dosificados en la anécdota cada vez que se creyeron necesarios, y no coordinados en una unidad dramática, castigan la entereza del film, dejan como increíble o incompleta la pintura de algunos de sus personajes, y afectan el procedimiento narrativo, que debió ser el recuerdo de su galán (contagiado de subjetivismo, ajeno a la cronología, elector de la intensidad) y que se convierte en una relación de datos útiles que unas veces no conoció y otras veces no debió recordar. Pero aun sin una entidad propia, esos elementos dramáticos cumplen una función similar a la que sirven también la descripción de tareas agrícolas y la representación de una obra teatral, anunciada y cumplida en el film: procuran un contraste a su pareja central, pretextan su reunión clandestina, dan motivos concretos a sus fugas y ocasionalmente a su conversación. Desde el principio se advierte que ese contraste es la regla del juego, porque el amor por sí solo (aun con su evolución hasta ser sexualmente cumplido) no hubiera sido tema bastante para el film, y es en su efímera condición, en la dificultad de reunirse, en la insatisfacción de separarse, en la sospecha de la muerte, que ese amor adquiere una entidad dramática. Debe observarse al director Arne Mattsson el no haber obtenido una adecuada ilación para los obstáculos del amor (hay gruesas fallas de continuidad), pero debe ponderarse la fuerza poética que obtiene en cada escena de la pareja, prescindiendo casi siempre de una poesía verbal y prefiriendo un juego de miradas y de ademanes que sólo el cine (y ningún otro arte) puede exponer tan depuradamente. En dos canciones, dos bailes, algunas reuniones en el campo, son cámara, música e intérpretes los que consiguen un clima poético; entre todas esas escenas, la del segundo baile se destaca como un pequeño gran momento que las cinetecas debieran guardar, cumplido líricamente sin otro recurso que un vals, un sostenido primer plano de la pareja y un abrazo más y más estrechado. Como cine romántico el film es superior; por sobre otros exponentes del género, goza de un total desenfado para describir a sus protagonistas, e incluso cuando los fotografía desnudos junto al río la escena tiene la pureza de una fuerza natural.

La música de Sven Sköld ha sido tachada de trivial, y padece ciertamente de algunos fragmentos que son relleno sinfónico sin inspiración, pero aporta algunos temas populares, para sus bailes y canciones, llenos de ritmo y de gracia. Ocasionalmente tiene un criterio funcional, agrega tres acordes de La Marsellesa para un frustrado asalto a una escuela, o acordes de música religiosa tras una devota mujer, o un silbido extraño y constante tras el campesino demente. La fotografía de Göran Strindberg es el gran valor del film. Si trabajara con brumas, con escenarios sombríos, con escenografías complicadas, con lentes que deformaran la visual, Strindberg asombraría a sus públicos y sería aclamado por las Academias. Su virtuosismo trabaja empero con la máxima limpidez, prefiere los exteriores, coloca el cielo tras los personajes, toma planos largos en el campo y les coloca referencias visuales más cercanas; no sólo maneja la profundidad de foco, con la que se puede construir una relación dramática dentro de una misma escena, sino que agrega el movimiento en profundidad, alejando y acercando de la cámara a sus personajes. Por sí sola, esta habilidad es una mera consecuencia de la técnica moderna; al explotarla, Jean Cocteau suele usar la virtud fotográfica para recargar de elementos plásticos y pasivos a cada enfoque de sus films, en tanto que William Wyler (especialmente mientras contó con el concurso de Gregg Toland) la utilizó como un énfasis dramático, como un estudiado enlace de posición o de proporción entre sus personajes. A esta segunda tendencia parece inclinarse Strindberg. Muy pocas de sus imágenes podrían recortarse como ejemplo de una belleza plástica; casi todas ellas necesitan de una continuidad, y están determinadas por el movimiento de la escena; prefieren la transición de sustituir con la cámara a un personaje móvil, y no el corte que les permitiría elegir y rebuscar una belleza visual. El resultado es la fluidez narrativa, y un aire de naturalidad para cada escena: es el virtuosismo que sabe disimularse, como el que Wyler y Toland consiguieron en *Lo mejor de nuestra vida*, y como el que Vittorio de Sica y G. R. Aldo consiguieron en *Umberto D.* En una etapa más depurada, esta continuidad tiende a sustituir al montaje, puede preverse desde el libreto, y admite la aproximada denominación de "encuadre": en una escena del film la cámara gira hacia la derecha, toma el rostro de un personaje, gira nuevamente a la izquierda y está ya situada en otro escenario y en otro momento de la acción. Este procedimiento de enlace se verá empleado con más asiduidad en *Señorita Julia*, fotografiada por el mismo Strindberg, pero planeada por el director Alf Sjöberg con una minuciosidad y una trabazón que no poseen los dispersos elementos de este film de Mattsson.

Aun con los descuentos de un libreto que le obliga a fotografiar lo que no importa, la labor de Strindberg es la más notable virtud del film. La interpretación de Ulla Jacobsson, Folke Sundquist y el característico Edvin Adolphson debe señalarse también en el principal crédito de la obra. Pero son su estilo romántico y su aporte de un lirismo infrecuente los caracteres que señalan al film como un evento de particular interés.

H. A. T.

(Hon Dansade en Sommar) Suecia, 1951. Producción de Nordisk Tonefilm. Director Arne Mattsson. Director de producción, Lennart Landheim. Libreto cinematográfico de W. Semitjov, sobre una novela de Per Olof Ekström. Fotografía, Göran Strindberg. Música, Sven Skold. ELENCO: Folke Sundquist, Ulla Jacobsson, Edvin Adolphson, Irma Christensson, Gösta Gustavsson, Berta Hall, John Elfström, Erik Hell, Nils Hallberg, Sten Mattsson.

SENSACIONALISMO EN EL CINE

La justicia injusta (The Sound of Fury) plantea en términos de violencia narrativa la historia de dos hombres que se asocian para pequeños robos, intentan un secuestro, cometen un asesinato, son perseguidos y detenidos, y acaban linchados por una comunidad que se ha ido exaltando contra ellos; el film entiende que la multitud ha sido impulsada por la prédica sensacionalista de un periódico. La violencia engendra la violencia, sería su lógica e inevitable conclusión, si los autores del film (libretista Jo Pagano, director Cyril Endfield) no se propusieran decir algo más. Decir, por ejemplo, cómo un hombre tímido y sin empleo (Frank Lovejoy) es arrastrado al delito por un criminal (Lloyd Bridges); decir cómo un periodista (Richard Carlson) confunde su hambre de noticia escandalosa, su irresponsable sentido del oficio, con la tutela de los intereses públicos; decir el pequeño drama de una solterona (Katherine Locke) que se vincula a los prófugos, los delata, y entierra así una aventura sentimental que casi no existió. Estos hilos dramáticos no ocultan empero el concepto editorial, y un europeo, un filósofo de la conducta humana, un observador apasionado y locuaz (Renzo Cesana) fabrica con palabras una moral previsible sobre los hechos de violencia, sobre la morbosidad colectiva que desatarían con sus actos los mismos criminales y también la prensa que los ataca.

Ya es bastante decir. La ambición y la competencia de los realizadores convirtieron esta típica película de clase B en un espectáculo de contenido complejo aunque de inestable equilibrio; en una obra que, en su afán de abarcar tanto tema, acaba por aflojar la continuidad narrativa, por ceder, en las situaciones y en el diálogo, a la prisa y a la segura invasión del lugar común. Pero no es común, en cambio, el empuje de esa realización, la seguridad que demuestra el director Endfield para manejar sus intérpretes, para la orquestación de sus cuadros, para la firme progresión del crescendo final, y para el duro, calculado impacto de las imágenes con que el film se abre, antes de los mismos títulos.

Hay otro posible enfoque. El film es también un inequívoco documento de uno de los males norteamericanos: el sensacionalismo, el frenesí publicitario que nada respeta, que exige una exhibición cada vez mayor de la intimidad, un contacto cada día más inmediato con la realidad cruda, con la sangre recién derramada, con el chanchullo político apenas denunciado, con el vicio expuesto sin eufemismos. De esas fuentes del sensacionalismo contemporáneo, la más prestigiosa es la muerte rodeada de escándalo. Aunque en el proceso dramático el periodista de *La justicia injusta* es un factor de menor entidad, importa la anotación de que él sea considerado como el provocador de la histeria colectiva: allí se señala la irresponsabilidad que comparten público y prensa.

Este tema ya había sido ensayado por el mismo Endfield en un film cuyo estreno pasó inadvertido, pero que merece algún examen: *Un grito ahogado* (The Underworld Story, 1950). Sus elementos eran familiares al mundo criminal del cine: el gangster prepotente y decorativo (Howard Da Silva), el millonario asesino y encubridor (Herbert Marshall), el periodista preguntón (Dan Duryea). Pero el clima era distinto, y ese periodista no figuraba como un héroe sin tacha, como un cruzado. Era un canalla como los otros, era un comerciante del crimen, y usaba el poder irresponsable de la prensa para fabricar una inocencia en la que no creía, como sus más poderosos rivales fabricaban con los mismos métodos una culpabilidad en la que no podían creer. Por encima de los conocidos convencionalismos de este tipo de producción, y a través de un cuidadoso estilo narrativo, Endfield ponía en evidencia a los que manejan en la sombra ese decaído mito de la democracia: la opinión pública. El tema no tenía ciertamente el prestigio de la novedad; más explícitamente, y hasta con mayor énfasis, había sido dicho por otros en el cine, tocando la corrupción política y administrativa. Pero lo que da un especial valor a ambos films de Endfield es su acercamiento oblicuo al tema, porque al soslayar la denuncia y dar por sentada la omnipotencia de la prensa grande, acaba por describir una situación mucho más angustiosa, más necesaria de reparación.

No hay necesariamente una intención común en estos films de Endfield y en otros dos, de mayor pretensión y presupuesto, que se realizaron simultáneamente. Pero en *Horas de espanto* (Fourteen Hours) y en *Ace in the Hole* (o *The Big Carnival*) puede advertirse un similar punto de partida: la histeria colectiva alimentada o provocada por la prensa y por otros medios publicitarios. Es claro que el film de Henry Hathaway no se propone otra cosa que explotar en su mismo beneficio esa irresponsable histeria, y todo el aparato que monta en torno a ese moroso candidato al suicidio (Richard Basehart) que no se atreve a tirarse de la cornisa, todo ese espectáculo registrado por televisión, radio, noticieros cinematográficos y un público ávido que cruza apuestas sobre si se tira o no, cumplen con certificar el vicio colectivo y con alimentarlo fastuosamente.

El film de Billy Wilder, en cambio, se propone la agria denuncia de todo el sistema, y aspira a una finalidad más ambiciosa. La situación inicial es simple. Un mejicano queda encerrado en una vieja cueva, cerca de Albuquerque, donde había ido a buscar cerámica indígena. Los vecinos tratan de rescatarlo hasta que un periodista en desgracia (Kirk Douglas) descubre que ahí está la gran noticia, el "as en la manga" que necesitaba para recuperar su puesto en un gran diario neoyorquino. El rescate lento, bien publicitado, del mejicano, al que presenta como víctima de una maldición de los viejos dioses indios, le servirá de trampolín. En vez de salvarlo directamente en pocas horas, organiza un complejo salvataje que obliga a perforar una colina y que dura una semana. Todos son cómplices: la mujer del mejicano (Jan Sterling) que busca dinero; el sheriff (Ray Teal) que quiere publicidad y votos, los diarios, la televisión, los noticieros que corren tras la nota sensacional, y toda la masa de curiosos que acuden en coches y en ómnibus, se instalan en carpas, cantan canciones alusivas *(W're coming, Leo)*, comen frankfurters y recogen *souvenirs*, mientras asisten por procuración a la estirada agonía. Alrededor del enterrado vivo se organiza una feria morbosa (el *Big Carnival* de uno de los títulos) para la que no importa que ese hombre esté dsipuesto a morir o que de hecho muera. La muerte atrae a todos, obscenamente.

Wilder maneja ese tema con su mejor estilo de periodista cinematográfico. Toda su crudeza la sirve para denunciar la codicia y la sensualidad, ese vacío de la sensibilidad embotada por el afán publicitario, que oficia de alma de sus personajes y de la escandalosa masa que los rodea y domina. Hay una precisión en el ataque, una habilidad en la narración, un estilo en el libreto, que el equipo de Endfield no puede igualar. Sustancialmente, Wilder dice lo mismo, pero lo dice en suceso, lo dice en situaciones, lo dice en personajes violentamente contrastados, y no necesita discursos ni fácil patetismo. Todos los hombres del film son pequeños canallas. Lo que importa es el peso de su asociación; lo que importa es la luz que arrojan sobre la conducta del "homo sapiens" en tanto que integrante de una comunidad, en tanto que masa librada a sus instintos. (No corresponde enunciar ahora las fallas de este film y su complacencia final con la censura; su próximo estreno será la oportunidad de enjuiciarlo con más minucia).

Una última observación. Esta rapidez con que el cine, a través de éstos y otros ejemplos, denuncia el irresponsable sensacionalismo de prensa, televisión, radio y, en definitiva, pueblo americano, no puede hacer olvidar que el mismo cine es vehículo de sensacionalismo, y que de alguna manera el atractivo primario que films como éstos ejercen sobre el espectador deriva de ese impacto sensacionalista, de esa adhesión de los instintos que con tan probada habilidad saben obtener.

E. R. M.

CUARTO HOMBRE

"Ahora creo que sólo la mente literaria puede sacar al cine del callejón donde ha sido llevado por meros técnicos y artífices. Por eso pienso que hoy día la importancia del director en el cine ha sido exagerada, mientras el escritor difícilmente obtiene el sitio de honor que le corresponde. Para mí, personas como Marcel Pagnol y Jacques Prevert significan más que cualesquiera otras en el cine francés. En mi opinión, el escritor debiera tener la primera y la última palabra en la realización cinematográfica; la única alternativa es el escritor–director, pero con el acento en la primera palabra."

(Orson Welles, 1950, contradiciendo su conducta, según un reportaje en SIGHT AND SOUND.)

"Welles posee en efecto, mejor que otros, el genio del bluff. Lo trata como una de las bellas artes, al mismo título que la prestidigitación, el cine o el teatro."

(André Bazin, citado en el mismo reportaje.)

Americanos en Hollywood

SINFONIA DE PARIS

(An American in Paris). EE. UU. 1951. Metro Goldwyn Mayer. Producción de Arthur Freed. Director: Vincente Minnelli. Libreto cinematográfico de Alan Jey Lerner. Música de George Gershwin, arreglada por Johnny Green y Saul Chaplin. Dirección artística: Cedric Gibbons y Preston Ames. Coreografía: Gene Kelly. Vestuarios diseñados por Orry-Kelly, Walter Plunkett e Irene Sharaff. Fotografía en tecnicolor: Al Gilks. Escenas del ballet fotografiadas por John Alton. ELENCO: Gene Kelly, Leslie Caron, Oscar Levant, Nina Foch, Georges Guetary.

Hollywood no ha producido todavía una redonda comedia musical, aunque se ha pasado veinte años haciendo experimentos en la materia, y apelando al prestigio de quienes compusieron, cantaron y bailaron para el teatro. En un género esencialmente efímero, algunos de los inventos e innovaciones tuvieron su éxito ocasional, pero hacia 1940 se habían acabado las *Vampiresas* de la Warner, *las Melodías de Broadway* de la Metro, las comedias de Ginger Rogers y Fred Astaire con que prosperó la empresa RKO, y todas las series similares; en los años posteriores, otros intentos poco memorables se hicieron tras la vida de compositores populares (Irving Berlin, George M. Cohan, Jerome Kern, Gershwin, Rodgers & Hart, Kalmar & Rubin) o tras la obra de compositores impopulares, inspirados a sueldo de la empresa, y ausentes de inventiva musical. Es de esperar que nunca nadie dictamine cuáles son las reglas de éxito en el género, pero por lo menos debieron apuntarse a tiempo los más repetidos de los errores, que quizás eran las reglas del fracaso: falsificar biografía, época y espíritu de los artistas reales a los que evocó, acumular escenarios y coristas para llenar el ojo del espectador y abrumar su buen ánimo, insistir en argumentos melancólicos y fingidamente dramáticos a los que tomaba demasiado en serio, aun proclamando que sólo eran un pretexto. Siempre o casi siempre faltó el espíritu de comedia musical: el film donde los personajes canten y bailen como manifestación de su ánimo, donde el asunto se exprese con música, donde el ritmo del film sea el de su banda de sonido. En fragmentos de *Leven anclas* (Anchors Aweigh, 1944), de *Las modelos* (Cover Girl, 1945), de *El Pirata* (1947) ese espíritu se hizo presente. Su factor común era Gene Kelly, y la mejor obra de éste fué luego *Un día en New York* (On the Town, 1949), concebida, dirigida e interpretada por él mismo, partiendo de un ballet y una comedia musical ya expuestos en el teatro: en casi todo el film, una dosis formidable de baile y canto sustituía o formulaba el tema, sin descansar en diálogos que no le eran imprescindibles, y con una casi constante plenitud de humor y de ritmo. Pero sería aventurado sostener que el film cumplía redondamente con el ideal en la materia. Adolecía de caídas sentimentales, amonestaba su buen humor y, por sobre todo, adolecía de vicios teatrales. Sus ballets estaban concebidos para un espectador o una cámara situados a un costado del escenario, y remataban siempre en un cuadro final compuesto para un enfoque dado. Un mayor rigor para la construcción dramática, un mayor contacto con los problemas de un director cinematográfico (su co-director Stanley Donen no poseía esa experiencia), harían de Gene Kelly el perfecto autor de comedias musicales para el cine; hasta entonces había demostrado sentido musical, virtud de bailarín, de coreógrafo y, en un sentido, de comediante; en una ocasión (*Los tres mosqueteros*, 1948) había conseguido, con espléndida acrobacia para sus escenas de esgrima, un tono de comedia burlesca que fué, en definitiva, el único mérito del repetido folletín. Podría argumentarse indefinidamente sobre el grado de virtuosismo que Kelly demuestra como bailarín; su mejor característica debe ser, por sobre otras, la de danzar emotivamente, en contacto con los objetos y las personas que le rodean (prefiere a los niños) y partiendo siempre de una motivación, una alegría, un ruido extraño, una sombra, un ritmo mecánico y casual. En opinión de algunos observadores, Fred Astaire es más virtuoso como bailarín; ciertamente no le iguala como personaje.

Librado a sí mismo, director de sus ideas, Kelly podría renovar el género musical como Hollywood entero no supo hacerlo en veinte años. Pero la transacción es una de las reglas en el cine americano, y el primer film de Kelly tras el éxito de *On the Town* resulta ser un promedio de sus ambiciones y de las ambiciones de Metro, de lo que Metro le deja hacer y de lo que, con cierto afán de lucirse fastuosamente, él hace para Metro. En un film pensado y dirigido por otros, el rubro Kelly rinde, con prescindencia de otros elementos que música, canto y baile, las mejores escenas del conjunto: una canción enseñada a los niños del barrio ("I Got Rhythm"), un dúo desaforado con Oscar Levant, zapateado junto y sobre un piano ("Tra La La"), un trío con Levant y Georges Guetary, haciendo participar a dos señoras ancianas ("By Strauss") y otro trío con los mismos, comenzado en un café y terminado en la calle ("It's Wonderful"). Cada uno de esos fragmentos tiene un notable sentido del humor, un espíritu musical; un piano, un sombrero, una mesa, dos acompañantes, son todos los elementos exteriores que Kelly parece necesitar. En otros rubros, Kelly se deja convencer por una sentimentalina que no es su fuerte, y danza levemente con Leslie Caron junto a los muelles ("Love Is Here to Stay") tras un diálogo romántico compuesto sólo de clisés. O, más tarde, se deja convencer por los fastuosos atractivos de escenografía, color, coristas, nubes de humo, y diseña el ballet final "An American in Paris", espléndido por varios conceptos plásticos y sonoros, pero ajeno al espíritu de comedia musical que Kelly debería crear. Deben agregarse, aun, los rubros propios de Metro Goldwyn Mayer, que van desde la repetición maniática del numerito teatral, con escalones que se iluminan a medida que Georges Guetary los pisa, y candelabros adornados por coristas (I'll Build a Stairway to Paradise"), hasta la esplendidez de color e iluminación con que se resuelve el fragmento del "Concerto in F" que interpreta Oscar Levant (con buena comedia adjunta), pasando por la deliciosa presentación inicial de Leslie Caron, similar a la de Vera Ellen en *On the Town*, y por el acierto de hacer en blanco y negro la escenografía y el vestuario del baile estudiantil, recurso con el que se renueva curiosamente la filmación en tecnicolor, y con el que se prepara el contraste para el gran ballet final, formidablemente colorido, que le sigue de inmediato.

En el conjunto, ésta es una comedia musical más variada, más divertida y más espléndida que casi todas sus antecesoras. Otras tuvieron música poco memorable y ésta derrocha canciones de Gershwin; otras repitieron coreografías de receta y ésta cuenta con la inventiva de Gene Kelly; otras abrumaron con argumentos espesos y ésta hace reír con algunos fragmentos de su comedia; otras tuvieron un deslumbrante ballet final y ésta supera a *Las zapatillas rojas* (The Red Shoes, 1949) en quince minutos de pura fantasía; otras mantuvieron un criterio teatral de cámara quieta y ésta, si bien conoce ese vicio, se anima a introducir la cámara entre la multitud del baile estudiantil, o varía con excelencias de montaje las imágenes del ballet final. No es asombroso que una mejor comedia musical consiga el éxito público, y que el film sea aclamado y admirado por casi todos sus espectadores.

Lo que se debe entrar a discutir, en cambio, es la perfección artística del resultado, o su identidad con un espíritu de comedia musical que el cine debería saber lograr sin lujos de escenografía ni color. Los premios de la Academia, que enuncia preocuparse por Artes y Ciencias de Hollywood, obligan a ese juicio, aunque es sabido que la Academia no suele premiar el mérito sino el éxito público, y cuando hace crítica artística se equivoca con *Lo que el viento se llevó* (Gone With the Wind, 1939), *Casablanca* (1942) y *El buen pastor* (Goin'My Way, 1944). Examinada como conjunto, medida con la exigencia que cabe dispensar a la mejor producción de Hollywood en otros géneros, esta *Sinfonía de París* carece de una inspiración total, de una unidad de propósito, de un nivel parejo en sus resultados. Es débil en su anécdota, alterna un enfoque de naturalismo en sus diálogos con una ficción musical para los números que incluye y, fundamentalmente, no muestra el ballet final como un derivado o una culminación del asunto previo, sino como un agregado extemporáneo. Como homenaje a Gershwin se olvida de su nombre y le retoca la estructura de su obra para mejor acomodarla a las exigencias coreográficas del ballet (también le retoca la orquestación, pero éste no era el punto fuerte de Gershwin); como homenaje a París se olvida de la ciudad, excepto en tres panorámicas iniciales, y reconstruye en estudios, muy artificialmente, la apariencia de sus calles; como atención al espíritu de París, todo el que incluye es el de rutina, con un pintoresquismo

de confección para sus viejitas, sus comerciantes y sus transeuntes.

El aficionado contemporáneo no necesita la perfección para gustar dos o tres veces el color, la música y el humorismo que el film le ofrece, aun debiendo soportar los baches de conversación o la labor del chansonnier Georges Guetary (que parece una parodia de Jean Pierre Aumont). Los años, en cambio, enjuiciarán en un género efímero el dictamen de Gran Película que la Academia y una abundante opinión pública han pronunciado. Antes del premio, Gene Kelly se había quejado de que el juicio oficial se olvidaría siempre de él. Si fuera un conformista, podría consolarse pensando que éste es, con atraso, el premio a la auténtica comedia musical que consiguió en *On the Town*, pero le será más razonable pensar que el premio fué adjudicado a la maquinaria de la Metro, al resultado fastuoso de una industria; eso no le hará feliz. Ahora Kelly, en colaboración con el mismo Stanley Donen, dirige e interpreta *Singin' in the Rain* (sobre la célebre canción de Arthur Freed y Nacio Herb Brown, 1929) y lo más probable es que la Academia se considere eximida de premiarlo; eso le hará pensar.

H. A. T.

PREMIOS DE LA ACADEMIA

La Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, de Hollywood, ha dado a conocer, recientemente, los premios correspondientes al último año.

Película: **AN AMERICAN IN PARIS.**
Director: GEORGE STEVENS en **A Place in the Sun.**
Actor HUMPHREY BOGART en **The African Queen.**
Actriz: VIVIEN LEIGH en **A Streetcar Named Desire.**
Actor de reparto: KARL MALDEN en **A Streetcar Named Desire.**
Actriz de reparto: KIM HUNTER en **A Streetcar Named Desire**
Argumento y libreto cinematográfico: ALAN JAY LERNER en **An American In París.**
Libreto cinematográfico: MICHAEL WILSON y HARRY BROWN en **A Place in the Sun.**
Argumento cinematográfico original: PAUL DEHN y JAMES BERNARD en **Seven Days to Noon.**
Partitura musical de película dramática o comedia: FRANZ WAXMAN en **A Place in the Sun.**
Partitura de película musical: JOHNNY GREEN y SAUL CHAPLIN en **An American in Paris.**
Fotografía: en blanco y negro, WILLIAM C. MELLOR en **A! place in the Sun.**
Color, ALFRED GILKS y JOHN ALTON en **An American in Paris.**
Canción: "IN THE COOL, COOL, COOL OF THE EVENING", de Hoagy Carmichael y Johnny Mercer, en **Here Comes the Groom.**
Diseño de vestuarios: en blanco y negro, EDITH HEAD en **A Place in the Sun.**
En color, ORRY-KELLY, WALTER PLUNKETT, IRENE SHARAFF, en **An American in Paris.**
Dirección artística: blanco y negro, RICHARD DAY, **A Streetcar Named Desire.**
Color, CEDRIC GIBBONS y PRESTON AMES, en **An American in Paris.**
Premio Irving Thalberg por méritos en la Producción: ARTHUR FREED por **An American in Paris.**
Menciones especiales: Al mejor film en idioma extranjero, **RASHOMON** (Japón).
A GENE KELLY por su contribución a las películas musicales en **An American in Paris.**
Película de dibujos animados: **TWO MOUSEKETEERS,** de Fred Quimby.
Mejor corto de un rollo: **WORLD OF KIDS,** de Robert Youngson.
Mejor corto de dos rollos: **NATURE'S HALF ACRE,** de Disney.
Registro sonoro: DOUGLAS SHEARER, en **The Great Caruso.**
Mejores efectos especiales: GORDON JENNINGS, en **When Worlds Collide.**
Mejor corto documental: **BENJY,** de Fred Zinnemann, en cooperación con el Los Angeles Orthopedic Hospital.

OTROS ESTRENOS

JUNTOS HASTA LA MUERTE (Colorado Territory, 1949. — El bandolero y prófugo Joel Mc Crea desea redimirse en otro Far West que reconoce cierta acción, pero no lo dejan cumplir sus propósitos el flojo libreto, ni los débiles esfuerzos de la atendible Virginia Mayo y del realizador Raoul Walsh, otrora responsable de títulos mejores.

SIN DEJAR DIRECCION (Sans laisser d'adresse) — En un primer momento se logra un fresco y eficaz reflejo de algunos ambientes populares de París, al servicio de un argumento simple aunque propicio para un interesante apunte satírico. Posteriormente las facilidades del tema molestan demasiado, sucumben los primitivos bríos del realizador Jean Paul Le Chanois, y es sólo destacable la labor inteligente del actor Bernard Blier. Lo secundan Daniele Delorme, Pierre Trabaud, Carette.

EL ULTIMO NAIPE (Inside Straight). — Pseudo biografía de otro **ciudadano** norteamericano, expuesta sin convicción por el libretista Guy Trosper y con un flojo tratamiento del director Gerald Mayer. Convence aún menos la distracción absoluta del elenco (David Brian, Arlene Dahl, Barry Sullivan) y se lamentan más el desperdicio histriónico de Mercedes Mc Cambridge y la abundancia de bostezos.

A PRECIO DE SANGRE (Go for Broke). — Robert Pirosh, tras la experiencia de su anterior libreto para **Sangre en la nieve** (Battleground, 1949), de William A. Wellman, escribe y realiza otro film de guerra cuya única novedad, entre abrumadoras concesiones, radica en el superficial estudio de un regimiento de americanos de ascendencia japonesa, que lucha contra la patria de sus mayores. Pero ignorando las serias perspectivas psicológicas del tema y haciendo caso al mero tratamiento externo, muy vulgar, se le relega a la larga y común serie de films de guerra, sin interés.

BAJO EL CIELO DE PARIS (Sous le ciel de Paris). — Julien Duvivier apoya, tras inútiles primores de realización, tradicionales debilidades temáticas que exaltan la sensiblería, la exageración cursilera de personajes, el efectismo de olvidables situaciones y escenas. Con el desperdicio lateral de algunos buenos aportes técnicos, (se luce la fotografía, a veces la descripción musical), es apoyable la opinión de que el film no tuvo razón de ser, aún en su peregrino pretexto de homenaje al bimilenario de la Ciudad Luz. Son también cómplices de esta medianía los actores Christiane Lénier, Brigitte Auber, Jean Brochard, Raymond Hermantier.

SINFONIA OTOÑAL (September Affair). — William Dieterle, comerciante, aguanta en diálogos interminables y vacíos el romance clandestino de Joan Fontaine y Joseph Cotten, lo decora con paisajes europeos, lo censura con comentarios de Francoise Rosay y lo deshace en favor de Jessica Tandy, esposa fiel y única intérprete notable del elenco. Excepto algún logrado detalle sentimental, el resultado es una diluída imitación de **Lo que no fué** (Brief Encounter, 1946) con el mismo concierto de Rachmaninoff al fondo.

EL TUNEL. — Un ampuloso delirio de imágenes, frases de dudosa trascendencia y el vacío virtuosismo técnico son invocados con el pretexto argumental de la discutible novela homónima de Ernesto Sábato, adaptado por el autor y León Klimovsky. El resultado de esta ambición argentina es triplemente lamentable, ya que el asunto pierde en el cine sus aisladas posibilidades dramáticas y el interés de su estilo, agota la imaginación de Klimovsky como realizador inquieto, aunque exhaustivo, y certifica que Laura Hidalgo es una actriz imposible. La secundan los indiferentes Carlos Thompson, Santiago Gómez Cou, Bernardo Perrone.

DAVID Y BETSABE (David and Bathsheba). — Soporífera demostración de cómo Hollywood, con mentalidad enana, encara algunos personajes y hechos bíblicos, encerrándolos en el boato de cuatro o cinco interiores, con mucha charla insulsa y carencia total de un concepto elemental o adulto del espectáculo. Se pierden en el caos la incipiente dirección de Henry King y las esforzadas labores de Gregory Peck y Susan Hayward al lado de un Raymond Massey muy insignificante.

LAS PRECOCES (La cage aux filles, 1949). — Crónica verista y cruel sobre la adolescencia empujada a la desorientación y al delito, sostenida por un apunte neorrealista y minucioso del director y libretista Maurice Cloche (**Monsieur Vincent,** 1947). El exceso de conversaciones descriptivas y narrativas, y el afán de agregar soluciones artificiales y embellecidas, enturbian la firmeza del asunto Con Daniele Delorme y Noel Roquevert, excelentes.

EL DESEMBARCO DE LOS 33. — Otra aventura de nuestro cine, ahora con algunas páginas de la Historia Patria, y el hecho de guardar fidelidad hacia ellas parece auspiciar el exceso de lentitud, de detalles, la falta de acción, el énfasis verbal, la postura rígida de todos sus intérpretes incluyendo a Miguel Angel Melino, responsable además de la labor directriz, la adaptación, el guión. Aunque es atendible algún acierto en la fotografía de Daniel Spósito Pereyra conviene olvidar este error cinematográfico que envuelve también buenas intenciones, esfuerzos...

(Notas de J. A. A. y H. A. T.).

Mientras yacía en el féretro cubierto por un manto de oro, decenas de millares de hombres y niños se agrupaban en las calles. Cientos eran atropellados por los caballos de la policía. Bajo la pegajosa lluvia los polizontes perdían el control; apretadas muchedumbres se agitaban bajo los garrotes, y los alborotados cascos de los caballos. La capilla ardiente estaba colmada, hombres y mujeres se disputaban un trozo de empapelado o de vidrio roto de la ventana... Los fascistas mandaron una guardia de honor y los antifacistas la expulsaron. Más reyertas, cráneos rotos, pies deshechos. Cuando el público fué alejado del local de pompas fúnebres, cientos de mujeres aturdidas por las primeras planas de los periódicos, fueron a contemplar el pobre cuerpo aduciendo ser ex-compañeras de baile, viejas amigas, parientas de su patria, artistas de cine; cada pocos minutos se desmayaba una muchacha ante el sarcófago... Los policías tardaron dos días en despejar la calle lo suficiente como para que pudiesen llegar las ofrendas florales de Hollywood y ser descriptas en los diarios...

John Dos Passos (Big Money).

LOS HÉROES CINEMATOGRÁFICOS

Tales fueron las escenas que se produjeron cuando la muerte de Valentino. Es difícil imaginar que si hoy algún cataclismo hiciese desaparecer a Hollywood en el Océano Pacífico, sus víctimas despertarían una cuarte parte de aquella emoción genuina o ficticia. En verdad viendo *Valentino*, el ridículo y patético tributo rendido por Hollywood a uno de sus mitos, podríamos recordar la exclamación de Norma Desmond: *"Son las películas que han empequeñecido"*. No son las películas pero sí sus héroes las estrellas. En el cuarto de siglo transcurrido desde la muerte de Valentino, las figuras de los años 1920/30, favoritas mundiales, grandes seductores y demás, se han vuelto tan míticas, intrascendentes y fantásticas como Norma Desmond.

Estrellas tales como Valentino, Fairbanks, Pickford, Swanson, Gish y aún el gran Chaplin y Keaton alcanzaron prestigio porque el público, los films y la época se combinaron para ello. El público no ha alcanzado madurez pero se ha sofisticado; los films han perdido el valor de su propia y frecuentemente fastidiosa simpleza. El período de *Flaming Youth, The Sheik, The Mark of Zorro* cuya inspiración literaria provenía de las obras de Ethel M. Dell y Elinor Glyn, era fatalmente limitado. Sus héroes hablaban, en caso de hacerlo, el florido y rico lenguaje de los letreros, gastaban poco tiempo en los más elementales pensamientos, sus aventuras sólo rozaban la realidad en pocos puntos. Pero las resueltas virtudes de Fairbanks, la suave, voluntariamente enigmática personalidad de Valentino, expresaban las dos cualidades primordiales de la pantalla: acción y movimiento.

En el cine un personaje convencional se adapta al actor con más posibilidades, o bien el actor se amolda a un tipo preestablecido. La edad del cine heroico era un período durante el cual personajes sencillos pero auténticos, víctimas de la máxima explotación, llenaban a la perfección las convenciones y los deseos de su público.

El cambio del "tipo heroico" reflejó una variación del gusto del público.

La personalidad magnética y radiante que se abre camino a través de una serie de coloridas aventuras, satisfizo solamente a una edad que trataba de alcanzar lo grandioso en sí mismo, y poseía un optimismo al cual no eran extrañas las más sencillas virtudes heroicas, y cuya masa de espectadores no había experimentado hasta entonces la opulencia y el esplendor que introdujo la pantalla.

Desde 1930 el público ha exigido un cine que al dejarse llevar por el estilo más viejo, se asemeja a un cansado hombre de negocios queriendo tomar parte de juegos infantiles. El héroe no es dominador y activo, sino acobardado por las exigencias de su época; no es ya Robin Hood o El Sheik, sino un melancólico expatriado vestido con un impermeable raído, bajo la llovizna, junto a un muelle, esperando ser acorralado por la policía. Tal es el héroe que simbolizan en los dos continentes Humphrey Bogart y Jean Gabin.

El "tipo Gabin", es quizás el héroe de los años 1930/40. Es antirromántico (aunque tan rebelde como para sugerir una atmósfera romántica propia), antiheroico, un héroe-víctima. Su enemigo no es un individuo contra el cual lucha, sino una forma remota e inhumana de la sociedad misma... El Gabin de *Amanece* (Le Jour se Leve), *Muelle de las Brumas* (Quai des Brumes), *Muros de Malapaga* (Au dela des Grilles) no encuentra salida como consecuencia de sus propios actos; intenta escapar (a su pasado más feliz o más positivamente por la verdadera huída), es arrastrado de vuelta y castigado, y acepta su castigo con una fatalista predisposición. Sus ambiciones han sido descartadas aún antes de iniciarse la película y su única meta, según nos parece, es sobrevivir de alguna forma, por medio de contactos humanos, a las fuerzas impersonales. Y son sin embargo estos contactos, debidos más a lástima que a amor (con la muchacha de *Amanece*, la camarera de *Los Muros de Malapaga)* los que finalmente lo atrapan y lo destruyen. La conclusión de que el aislamiento es imposible y de que la sociedad destruye, escapa más allá de los límites del film. En la Europa de postguerra, con el endurecimiento de las condiciones económicas y sociales, el héroe de *Ladrones de bicicletas* refleja esa situación. Es anónimo, mientras que Gabin tiene una personalidad maciza y monolítica; buscó seguridad en las masas, mientras que el héroe de Gabin lo intentó y fué rechazado.

El equivalente americano más cercano a esta figura aislada, es quizás el héroe de Bogart. El gangster de *El Bosque Petrificado* (Petrified Forest) y *Punto Muerto* (Dead End) ha agregado violencia al personaje, pero la soledad inquieta y fatalista es la misma. Cuando actúa del lado de la ley, se mantienen las características básicas. Raymond Chandler ha escrito la defensa del detective como héroe, que demuestra cuán románticamente puede ser concebida:

> "...por esas calles sórdidas un hombre debe pasar, que no es ruin ni cobarde...
>
> "Es un héroe, es todo. Debe ser un hombre completo y común pero sin embargo extraordinario. Debe ser instintivamente, sin pensar en ello ni decirlo, un hombre de honor. Debe ser el mejor hombre del mundo, y bastante "bueno para cualquier mundo" *(The Simple Art of Murder)*.

Aunque así pensemos de Sam Spade o Philip Marlowe, o quizás no, la esencia de este héroe sigue siendo su aislamiento; la ley lo rechaza, el enemigo es combatido por algún motivo que nunca es claramente económico. Films como *El Halcón Maltés* (The Maltese Falcon) o *The Big Sleep*, nos muestran la triste y desilusionada figura del detective privado, como la de un héroe romántico al revés; casi siempre triunfa, pero su victoria contra un mundo impostor, corrompido y hostil hacia sus vagas ambiciones, sólo es momentánea.

El héroe impasible y solitario, puede, claro está, ser llevado a extremos ridículos. Por ejemplo los films de Robert Mitchum, tales como *His Kind of Woman*, en el cual el personaje permanece del principio al fin en una incomprensión total, castigado, medio muerto, sobreviviendo felizmente solo. Por otra parte se encuentra la figura romántica del moderno "fuera de la ley", el héroe de James Cagney, cuya muerte es el poco convincente castigo de una gloriosa carrera criminal. Cagney es el mejor ejemplo de villano-héroe que el cine haya producido; su personalidad es intensamente fuerte; nadie se atrevería a

reformarlo ni a insinuarle las ventajas de una vida normal; la sociedad, una vez más enemiga, sólo puede actuar como censor final. Kirk Douglas tiene algo del atractivo de James Cagney, su mundo es diferente, pero en un film como *Ace in the Hole*, su poder de dominación es el mismo, y su derrota tan increíblemente total.

Probablemente la más fuerte y fácilmente asimilable influencia literaria en el cine ha sido la de Hemingway. Su héroe, tomado del texto literario, tiene elementos absurdos. La desafiante virilidad, el lenguaje monosilábico, la confianza en el instinto antes que en la razón, el terrible sentimentalismo, tales son sus ingredientes. El héroe de Hemingway ha pasado por varias manos en el cine, pero parece haberse quedado en las de John Garfield, el cual, siendo muy buen actor, lo hace casi aceptable. Una vez más vive en un aislamiento voluntario. Su actividad en la vida es la de reconciliar su propia personalidad con el mundo que habita; en el cine esto es interpretado *(The Breaking Point, Under my Skin)* como si fuera inducido por su conciencia a realizar alguna acción noble y quizás fatal que el sentido común rechaza. Su incapacidad para llevar adelante la situación lo encierra en trampas de las cuales sólo se percata ya prisionero, y cuya única escapatoria es

un tiroteo o la muerte. Las mismas características se encuentran en películas de box, tales como *Carne y Espíritu* (Body and Soul) y *El Luchador* (The Set Up) en las cuales el héroe se mantiene solo contra los promotores, y lucha contra los bandidos y jugadores de su ambiente.

Otra curiosa versión de un héroe aislado, es la que presenta ocasionalmente Gary Cooper, o más recientemente James Stewart, como de su propiedad exclusiva. Es el tipo de hombre bueno, simple y honesto que rechaza las fórmulas artificiales que dirigen los asuntos del mundo. Mr. Deeds es burlado y llevado a juicio, el héroe de *Y la cabalgata pasa* (Meet John Doe) es brutalmente humillado, el héroe de *No Highway* es la víctima de sus propias convicciones y así también —aunque poco usual en una película inglesa— el héroe de *The Man in the White Suit* descubre que lo que a él le parece el mayor beneficio que pueda obtener la sociedad, es considerado por sus representantes como un peligro para su estructura. Estos héroes hacen su llamado directamente, por arriba de los demás personajes del film; solicitan al público, como parte de la sociedad, la fe, la confianza que esa sociedad parece negarles en el film. Su justificación no es que los admiremos, sino que simpaticemos con ellos. Su victoria, pues generalmente triunfan, representa así, la propia victoria del público sobre su conducta diaria. Es una curiosa clase de auxilio que ilustra la falta individual de confianza en la sociedad; uno de los factores más importantes que el cine haya explotado.

Todos esos tipos de héroes son en cierto sentido víctimas. Desde luego, hay otros. Está la creciente amargura de Chaplin contra la sociedad; están los héroes de las comedias sofisticadas tan diferentes como *La divina embustera* (Nothing Sacred) y *Espíritu travieso* (Blithe Spirit) que difícilmente se diferencian como individuos, perseguidos como son por sus mujeres que les hacen marcar el paso (pocas comedias de este tipo son basadas en la situación inversa); hay procesiones de veteranos de guerra mal adaptados y de criminales que quieren regenerarse.

Una variante de este modelo la representa el héroe de guerra americano medio: su medianía es importante, pues un gran número de films de guerra lo han mostrado en diferentes posturas. *Arenas de Iwo Jima* (Sands of Iwo Jima), *Sangre en la nieve* (Battleground), *Los que conmovieron el mar* (The Frogmen) y demás, dan un tipo adaptado a las solicitudes de un argumento que sostiene más o menos lo siguiente: el personaje al principio no marcha bien, si es soldado raso riñe con los oficiales, y si es oficial no tiene la confianza de sus hombres porque reemplaza a uno que ellos admiraban; finalmente se adaptará gracias a un acto heroico de su parte. Este tipo de héroe nos da un lazo de unión entre la víctima-héroe y el héroe positivo, siendo la transición brindada por los medios mecánicos del argumento.

Los estudios ingleses y continentales han creado rara vez un tipo de héroe como el americano. Han rechazado al héroe, quizás porque la figura que sobresale es una concepción pasada de moda. El curioso sentido de aislamiento que parece ser la dolencia de la compleja y fuerte sociedad americana, ha sido menos sentido en Europa, en la cual los lazos de familia y profesión son quizás más fundamentales, y la sociedad en sí misma es tradicionalmente tema de inspiración.

Hay sin embargo algunos héroes británicos que merecen ser recordados aún en estas notas. De existir un prototipo sería ciertamente la figura del difunto Leslie Howard, acerca del cual una leyenda propia se ha creado. Su principal cualidad es aquel aire altamente característico de amateurismo, que contribuye a darle la apariencia de alguien que recién ha llegado a echar un vistazo y pronto se alejará elegantemente del film o de la aventura. Esta es la modalidad principal del héroe inglés, ya sea inventando *(First of the Few)* o en aventuras *(Pimpinela escarlata)*; y a ella se une la capacidad de combinarse con la trama de su rol. La conducta sensata y profesional de soldados *(The Way Ahead)*, marinos *(Western Approaches)*, médicos *(White Corridors)*, civiles en tiempo de guerra *(Millions Like Us)*, policías *(The Blue Lamp)*, ha creado una especie de héroe colectivo, indiferenciado, pero con una capacidad especial para hacer la cosa apropiada en el momento justo.

Hubo sin embargo un curioso regreso a lo primitivo durante la última guerra y el período inmediatamente posterior. El ciclo de *El hombre de gris* (The Man in Grey), *El Séptimo Velo* (The Seventh Veil), *Perversa* (The Wicked Lady) y demás, han satisfecho seguramente una necesidad del público; quizás el espíritu de equipo de los films de la época de la guerra se había desgastado; o quizás sólo fuera una gloriosa retirada hacia lo irreal. De cualquier manera, James Mason y Stewart Granger arrojaron una luz curiosa en el desarrollo del villano como héroe. Un film como *El Séptimo Velo* tiene un héroe cuyo tipo es fácilmente identificable, el caballero villano del melodrama victoriano, adaptado con una pequeña dosis de psicología. Pero la atmósfera de drama, las poco convincentes relaciones de amor y odio, los héroes rudos, tuvieron una pequeña duración, probablemente porque los films estaban desprovistos, por su artificialidad, de la seguridad necesaria para justificarlos.

El héroe positivo sobrevive, aunque en una forma atenuada, como algún animal prehistórico que se

las haya arreglado para adaptarse a los tiempos nuevos. Está confinado como tipo a un margen deliberadamente estrecho de films. No hay sitio para él en la sociedad moderna; quizás nunca lo hubo, pues aún en 1920/30, su presencia se debía en parte al mundo exótico que se había consrtuído a su alrededor. Héroes de capa y espada tales como Tyrone Power, carecen de la personalidad de sus prototipos, pero aun cuando la tuviesen, ningún realizador de films tendría medios para explotarla, pues ningún actor que en el presente actuase como Valentino escaparía al ridículo. La personalidad en este tipo de film ha sido sacrificada a la convención de lo espectacular. Trajeado en ropajes de una autenticidad dudosa, el héroe no es ya el centro del film en sí mismo y su "raison d'etre", sino un actor más que debe seguir actuando para justificar los exteriores y los trajes coloridos.

Quedan sin embargo los *westerns*. El héroe cowboy es tomado en serio por ser genuino, y por sus virtudes —fuerza, honestidad y determinación—, las que son consideradas como características de aquel período de creación en América que se ha transformado en una especie de edad de oro del heroísmo. John Wayne, particularmente en los films de John Ford, desde *La diligencia* (Stagecoach), es quizás el actor que mejor representa este tipo. El territorio es sacrosanto, una última reserva, como la de los animales salvajes, en la cual el héroe antiguo puede continuar viviendo en paz sin ser molestado por las fuerzas del mundo actual. Exceptuando esta figura, es en Tarzán, Jungle Jim y Superman, que las cualidades humanas sobreviven, reducidas al ingenioso nivel del "strip cartoon".

Este artículo no pretende ser un análisis completo; sería necesario explorar más personajes o esta figura diferente: el verdadero héroe individual. El tipo es quizás en sí mismo una sobrevivencia de los films mudos en los cuales los personajes debían ser inmediatamente identificables por sus rasgos de heroísmo o de cobardía; ha sido recordado por su conveniencia obvia, pero no debe ser retenido para siempre.

Es sin embargo posible llegar a algunas conclusiones. La transición del héroe de los años 1920/30 al de nuestro tiempo sigue muy de cerca las curvas de prosperidad y depresión, y de seguridad y de duda. El gangster heroico surge durante la crisis; conserva las características del villano, pero al regresar la prosperidad, mejora con ella. Sus hechos y empresas comienzan a aparecer como virtudes en sí mismas; el héroe de Capra, el héroe de Cagney, pertenecen al mismo período. Los dos, de manera muy diferente, reflejan una época optimista aunque difícil. Luego, antes en Francia que en América, la creciente inseguridad produce un nuevo tipo representado por Bogart y Gabin. La guerra acentuó el énfasis, particularmente en Francia, del individuo al grupo — lo individual aún sigue en eclipse en Gran Bretaña. En América ha vuelto, pero de una manera que refleja aún más que en los años treinta las crecientes dificultades de la sociedad. La característica esencial de los films americanos parece ser un llamado de simpatía hacia esos rudos, obtusos muchachos, perseguidos, y combativos contra todos los obstáculos que la sociedad les opone. Estos tipos inciertos e infelices probablemente representan el espíritu de su época tan bien como el Occidente puede hacerlo.

Estos son quizás los signos de la aparición de un nuevo tipo que aúne la inteligencia e ideas con la fuerza física; jóvenes actores como Marlon Brando, Kirk Douglas y Montgomery Clift pueden ser los precursores. Pero la moda depende del realizador del film, tanto como del público y del actor. De los tres el más importante es el público Este encontró la mayor aproximación de sus deseos en materia de cine en El Sheik; creó los distintos héroes de los años 1930/40, las combatientes figuras de los años 1940/50, los desmovilizados y desconfiados veteranos de principios del cincuenta.. Lo que creará depende de nuestra imaginación.

PENELOPE HOUSTON.

(De SIGHT AND SOUND, octubre-diciembre 1951).

PRIMEROS ESPECTACULOS CINEMATOGRAFICOS EN EL URUGUAY

El periodista *Jacinto A. Duarte* ha realizado una interesante investigación histórica sobre los primeros espectáculos de cine y sus antecesores—linterna mágica, sombras chinescas, dioramas, panoramas, etc. —que se celebraron en Montevideo. Este trabajo forma el capítulo "La propaganda cinematográfica" del libro *"Dos Siglos de Publicidad en la Historia del Uruguay"*, actualmente en prensa. Por gentileza del autor, que ha suministrado las pruebas de página correspondientes, se adelanta a los lectores de FILM una síntesis del mencionado capítulo de la obra de Duarte.

Hacia 1840 empiezan a aparecer en los diarios de Montevideo, referencias a "gabinetes ópticos", nombre con el que se distingue a espectáculos tanto de linterna mágica como de sombras chinescas. Estas tienen una mayor antigüedad, como lo certifica una carta que el pintor Juan Manuel Blanes escribía en 1901 al Sr. Gómez Ruano: *"El circo era, para los tiempos, de notable construcción, bien que de uso francés, esto es, de tirantillos y ladrillo, techado con tablillas... allí ví en 1839 una representación mímica francesa expresada con sombras sobre un telón transparente, siluetas muy interesantes, festejando la entrada de Rivera en Montevideo"*. Se trataba del Circo Olímpico de 1824, transformado después por M. Burlé, en el *Théatre Français de la Rue du Porton* (ahora 25 de Mayo) llamado también *Salle du Diorama.*

"El Universal" publicaba en 1840 un aviso del *"Viaje de Ilusión"*, espectáculo de vistas fijas que se daba en la calle de San Francisco. En otro aviso, aparecido en 1842, se da el siguiente programa:

VIAJE DE ILUSION

El gran puente del Río Támesis. Vista de un hermoso día de calma. Vista de la plaza de Montevideo en el primer día de la función que dió la compañía de Gimnástica en Agosto de 1842, mirada por la parte del Cabildo. Vista de la Plaza del Mercado. Vista de un Jardín. Vista del puente de Filadelfia. Vista de las ruinas de Palmira. Vista de la gran ciudad de Mahoma. Precio de la entrada: 8 vintenes.

En 1842 se ofrece el *Cosmorama*, con vistas de Montevideo. En "El Nacional" en Abril del mismo año, aparece este aviso:

GRAN COSMORAMA Y SERPIENTE BOA

En la calle San Luis N.º 116 hoy a las seis de la tarde habrá en este cosmorama una nueva colección de vistas hermosas y se repetirá a pedido de varios señores la gran batalla de Napoleón en Egipto. Conjuntamente se exhibe una serpiente boa. Entrada 12 vintenes.

El mismo diario, publica, en Julio de 1842, el siguiente aviso:

El sábado 16 en el Gabinete óptico habrá el hermano del niño mecánico, que trabajará encima de la cuerda, y además una vista del naufragio de Lopeyruse y el desembarco de los franceses en el Morea y otras de batallas y combates muy interesantes.

Las vistas proyectadas eran daguerrotipos producidos por sus inventores, Niepce y Daguerre, y traídos a Montevideo en 1840 por el abate Louis Comte. El 17 de Octubre de 1840 apareció en "El Nacional" de Montevideo un extenso aviso, del cual extractamos lo esencial:

AVISO: — Habiendo sabido que muchas personas admiradoras del célebre instrumento de Mr. Daguerre, han trepidado en hacerlo venir de Europa por el temor fundado de no poderse servir de él, tengo el honor de poner en su conocimiento que yo me encargué de esta comisión. Estando relacionado con Mr. Daguerre, quien me instruyó en el manejo de su instrumento, y con los mejores ópticos de París que lo fabrican, me hallo en situación de poderles proporcionar todas las mejoras que ha experimentado. Poseyendo el Daguerrotipo muy simplificado, también prevengo a los señores que quisieran sacar vistas que me hallo en posición de satisfacerlos. Suplico dejarme las señas de su casa o buscarme los domingos desde las 11 a las 6 de la tarde en la casa de Mr. Isabelle, canciller del Consulado francés, calle de San Benito. — El Abate Comte.

El teatro Solís fué escenario de un espectáculo que parece haber estado inspirado en las fantasmagorías de Cagliostro y Robertson. Dice un aviso aparecido en 1861:

TEATRO SOLIS. — Primera presentación del prestidigitador brasileño Julio dos Santos Pereira. — Primera parte: La sala de los secretos o los misterios del Diablo. Segunda parte: Dará principio por las admirables y sublimes combinaciones de vistas disolutivas que tienen la denominación del Megascopio Egipcio. Seguirán efectos de circulación eléctricos titulados "Los Fuegos Diamantinos".

Por la misma fecha, en el Salón de Recreo Oriental, ubicado en 25 de Mayo 316 esquina Cámaras, se ofrecía un espectáculo de proyecciones algunas de ellas estereoscópicas.

El 5 de Abril de 1896, "El Siglo" daba una noticia detallada sobre el Cinematógrafo de Lumiére, y allí hacía referencia a las famosas primeras películas "Salida de los obreros", "La llegada de un tren", etc. El primer aviso sobre una exhibición de cine auténtico, apareció en "El Día", el martes 28 de Julio de 1896, es decir, exactamente siete meses después del primer espectáculo ofrecido por los Lumiére en el Salón Indien de París. Dicho apiso decía, simplemente: ....

SALON ROUGE. — Calle 25 de Mayo N.º 287. Cinematographe, fotografía animada. — Secciones todos los días de 3 a 6 p. m. y de 7 ½ a 10 p. m. Entrada $ 0.40.

El espectáculo duró varios meses. El 8 de Septiembre, en el mismo diario, apareció el siguiente aviso:

SALON ROUGE. — A pedido de varias familias 15 días más en esta capital. Gran novedad del día. El último invento del Siglo XIX. El Cinematographe de Lumiére. El propietario del cinematographe participa al inteligente público de Montevideo que esta es la última semana que se halla en exhibición ese prodigioso y último invento, así que no dejen de visitar este salón los que aún no han podido apreciar las bellezas del cinematographe. — Entrada general $ 0.40, para niños $ 0.20. Hora de entrada: de 4 a 6 de la tarde, y de noche, de 8 a 10.

Las películas que se pasaban, eran las mismas que integraron el clásico primer programa del Salón Indien. "El Día", en su número del 7 de Octubre del mismo año, informaba que habían llegado nuevas vistas de gran actualidad, para ser exhibidas en el Teatro de San Felipe. El cine figuraba como atracción extra ofrecida por una compañía de zarzuelas, según reza el siguiente aviso:

SAN FELIPE (Empresa Pastor). — El jueves 8 de Octubre de 1896 debut de la gran compañía de Zarzuelas cómico – lírica – dramática bajo la dirección de los reputados artistas Enrique Gil y Félix Mesa. — Por secciones.

PRIMERA SECCION: "El día del Sacrificio".

SEGUNDA SECCION: "Lo Pasado Pisado". Seis vistas de cinematógrafo.

TERCERA SECCION: "El Sueño de Amor".

Como se ve, el cine contituía una simple curiosidad, y ni siquiera se daban los títulos de las seis "vistas" exhibidas. Sólo interesaba la novedad mecánica, y es en este plano que la juzgaba el cronista de "El Día" quien afirmaba campechanamente que este cinematógrafo *"es el mejor que anda por estos pagos"*. El 10 de Octubre, el mismo cronista ampliaba sus expresiones de entusiasmo en estos términos: *"El cinematógrafo tiene vistas maravillosas, tanto que cree uno estar delante de una persona que acciona y se mueve como los demás, en una estación al llegar el tren, en un desfile, a orillas del mar. Todo se ve de manera admirable con un movimiento tan natural que asombra. Algo que no debe dejarse de ver y dejarse de aplaudir. Vaya la gente al San Felipe; la cosa es barata y digna de verse"*.

Y el 13 de mismo mes, una notita que huele a comunicado de la empresa Pastor, dice: *"El cinematógrafo, confiado ahora a manos de un ingeniero, funciona notablemente en el San Felipe. Las vistas pueden verse mucho mejor y con tal verdad que el público queda asombrado"*.

El Salón Rouge fué pues la primera sala que exhibió cine en Montevideo, y el San Felipe la segunda. Los programas que se pasaban en este teatro estaba integrados, no por las primitivas cintas filmadas por Antoine y Louis Lumiére en Lyon, sino por las que realizaron los distintos cameramen que los inventores enviaron a todo el mundo. En el programa del San Felipe se incluía el film de la coronación del Zar, fotografiado ese mismo año por Francis Doublie. Había también vistas tomadas en Londres, París, San Sebastián y Buenos Aires. El programa terminaba con *"Las lavanderas, vista iluminada de gran efecto"*. Es lógico suponer que se trataba de un film en colores, tal vez con cada fotograma coloreado a mano. Eran todas películas de 17 metros de longitud y dos minutos de duración.

El 10 de Noviembre de 1896 se instalaba una nueva sala de cine en la calle 18 de Julio; en el texto del aviso correspondiente, se advierte la creciente competencia que iba surgiendo, al destacarse

la claridad de la proyección y la elegancia de la sala:

EL CINEMATOGRAFO: — Ya está instalado con toda precisión el nuevo aparato recientemente llegado de París. El efecto es maravilloso. Proyecta las escenas de movimiento con una claridad desconocida hasta hoy. Con este aparato han llegado quinientas vistas, lo que permite variar muy a menudo el programa. Se exhiben todas las noches de 8 a 11 y los días de fiestas de 3 a 6 en el elegante salón, calle 18 de Julio 130 y 132. Entrada $ 0.20 y $ 0.10.

Al parecer este cinematógrafo no duró mucho tiempo, pues el 31 de Diciembre de 1896 publicaba este aviso:

Ultimas exhibiciones del cinematógrafo. El cinematógrafo sigue funcionando hasta el 13, día que irrevocablemente dará su última función.

La competencia se acentuaba día a día; así lo demuestran los avisos, como éste, aparecido el 16 de Enero de 1897:

El Cinematógrafo de A. y L. Lumiére, de Lyon. El único verdadero que existe en América del Sur. Calle 25 de Mayo 287, frente al Hotel de París. Todos los días de 7 a 11 de la noche. — PROGRAMA: Ejercicio de la Caballería Española; idem Alemana; idem francesa. Baños de los moros en Dakar y varias vistas más. No confundir con las imitaciones de la fotografía animada, pues es el mismo que ha funcionado en la calle 25 de Mayo 287, antes Salón Rouge. Entrada $ 0.20. Niños $ 0.10. No olvide: 25 de Mayo 287.

Ya al comienzo del nuevo siglo, el cine estaba establecido firmemente, existiendo varias salas especialmente dedicadas al nuevo tipo de espectáculo. La simple novedad de la fotografía animada ya no era suficiente. Es así que "El Día" del 11 de Enero de 1900, anunciaba:

SALON NOVEDADES: El Fotócrono. Ultimo descubrimiento en el arte fotográfico, por el profesor Lumiére. Fotografía con los colores naturales, cuadros con efectos sorprendentes, más hermosos que en la realidad. Por primera vez en Montevideo. Entrada $ 0.20. Niños $ 0.10. Abierto desde las 3 de la tarde hasta las 10 de la noche. Calle 18 de Julio N.º 35 casi Andes.

(Aunque el nombre del nuevo "invento" es desconcertante, pues parece ser una modificación del "cronofotógrafo" de Marey-Demeny, patentado en 1893, es muy probable que la gran novedad que promete este aviso, sean simples vistas coloreadas a mano).

En Enero de 1901, el mismo Salón Novedades, ahora transformado en Salón París-Select, volvía por los fueros del cinematógrafo puro, sin agregados, anunciando lo siguiente:

Gran Cinematógrafo Lumiére, modelo 1900, el cual se ha exhibido en la sala de la Exposición de París, obteniendo Gran Premio, por ser el mejor conocido hasta hoy.

La competencia norteamericana empezaba a hacerse sentir ya en aquel entonces. El 4 de Abril de 1902, "El Día" anunciaba:

EDISON SALON. — Calle 18 de Julio N.º 45. Gran Internacional Biógrafo Modelo 1902 en colores. Todos los días espectáculos por secciones de 8 a 11 p. m. Entrada al biógrafo 20 centésimos; niños y niñas 10 centésimos.

Se habrá notado que ya se dice "Biógrafo" en lugar de "Cinematógrafo", que era el nombre registrado por los Lumiére. El nombre de la sala, por otra parte, revela también el origen del espectáculo.

En 1905 se exhibió en Montevideo "El Viaje a la Luna", de Meliés; pero es de suponer que se trataba de una de las muchas copias clandestinas que se hicieron de ese film. En 1910 el número de salas de cine en Montevideo llegaba a 19; había, entre ellas, un *Café Biógrafo* en 18 de Julio y Minas, con derecho a ver cine mediante una consumición de 10 centésimos. En ese año se inauguró el Excelsior, en 25 de Mayo entre Misiones y Treinta y Tres. Era un gran cine de lujo, propiedad del famoso editor Orsini Bertani, y más tarde, de Natalio Natalini. La noche de la inauguración asistieron 300 personas.

En fin, para 1912 el cine era el espectáculo popular por excelencia. Ese año concurrieron a los cines de Montevideo 2.760.482 personas. Existían entonces 25 salas; en la actualidad, el total llega a 83 en Montevideo y alrededor de 200 en todo el país, con una asistencia total (para 1950) de 16.687.709 espectadores.

(Resumen de H. R.)

CINE UNIVERSITARIO

CICLO DE EXHIBICIONES 1952

Cartelera ABRIL

4 Domingo 20

LA CIUDAD QUE NUNCA DUERME (Reaching for the Sun). 1940. Estados Unidos. – Realización de William A. Wellman.

Viernes 25

5

L'AFFAIRE MANET. Francia 1950. Realización de Jean Aurel.

TOULOUSE-LAUTREC. Francia, 1950. Realización de Robert Hessens.

GAUGUIN. Francia, 1950. Realización de Alain Resnais.

Domingo 27

6 **EL CIUDADANO** (Citizen Kane). Estados Unidos, 1941. Realización de Orson Welles.

Miércoles 30

7 Películas realizadas para el II Concurso Relámpago de Cine Universitario, sobre el tema UN FERIADO.

William A. Wellman se caracterizó hasta ahora por su maestría para la pintura de ambientes, y mostró tendencia a interesarse por los temas peculiares de su país. Nunca lo hizo con total inspiración, con una perspectiva bastante amplia que le permitiera encarar una verdadera crónica americana; siendo un director comercial, su obra está librada a la arbitrariedad de producir y dirigir, además, mucha otra cosa, casi siempre con buena artesanía *(Robin Hood de El Dorado,* 1936) pero con abundancia de concesiones a recetas de éxito *(El último gangster,* 1937, o *Beau Geste,* 1939). Incluso en los temas americanos que le son más queridos, se nota el trazo grueso de la novela sentimental y del humorismo calculado, previsible consecuencia de estudios que ordenan repetir fórmulas y de libretistas que las repiten. Pero William A. Wellman, ya veterano, conquistó una mayor independencia, fué su propio productor y mostró más nítidamente su múltiple personalidad de director, igualmente responsable de la glosa dramática sobre Hollywood, en *Nace una estrella* (A Star Is Born, 1937), de la sátira sobre New York en *La divina embustera* (Nothing Sacred, 1938, libreto de Ben Hecht), de la nueva sátira sobre los "twenties" en *La Pícara Roxie* (Roxie Hart, 1942), cada una de las cuales sería una reposición de interés. En los últimos años se inclinó por los temas dramáticos, sustituyendo en cierto modo a un John Ford desviado de cauce. Esta última época fué la mejor de Wellman, aunque no ciertamente la más comercial: ni *Conciencias muertas* (The Ox-Bow Incident, 1943), ni *También somos seres humanos* (The Story of G. I. Joe, 1945) ni *Cielo amarillo* (Yellow Sky, 1948), ni *Sangre en la nieve* (Battleground, 1949) tuvieron éxito de público, aunque sí lo han tenido de crítica; no deberá sorprender que se incline después por asuntos más cercanos a la boletería. A través de toda su carrera, y aun sin independencia para planear y resolver sus films, se mostró como un destacado director de Hollywood, como un competente artesano, apto para géneros diversos, preocupado de agregar a su obra el tono dramático, el detalle inteligente, el rasgo de humor. En sus films la descripción de lugares y costumbres suele ser de una alta excelencia; cuando además los personajes no son voceros sino recipientes de conflictos más amplios (y esa era la posición en los últimos cuatro títulos), el conjunto adquiere en sus manos una poderosa sensación de autenticidad.

La ciudad que nunca duerme (Reaching for the Sun, 1940), tentó a Wellman como tema americano: es la historia del campesino atraído por el salario industrial, en cuya conquista pierde la libertad de holgazanear, de ser su propio patrón, que antes disfrutaba. Pero el film no consigue apuntar el lirismo y la sordidez del contraste, se queda en un problema individual y ni lejanamente colectivo; la fábrica es descripta con una luz favorable (incluso con alegría para el trabajo) y el tema se desvía a algunos apuntes de comedia local entre el campesino (Joel Mac Crea), su novia y esposa (Ellen Drew) y un amigo (Eddie Bracken) con intervalos de romance, de rencilla conyugal y de villanía episódica (por Albert Dekker, peleador gratuito). La novelita sentimental, aun con aciertos de detalle, no compone más que una producción menor de Wellman, sin la sátira de sus títulos anteriores y sin el vigor dramático que luego el director sabría imprimir a sus mejores films.

H. A. T.

CONCURSO film 2

1. Nombrar un intérprete famoso que haya sido dirigido por Frank Capra, John Cromwell, Michael Curtiz, William Dieterle, Rouben Mamoulian, Joseph L. Mankiewicz, Lewis Milestone, Robert Siodmak, King Vidor, Joseph von Sternberg y William Wyler, con especificación de los títulos respectivos, todos los cuales son posteriores a 1932.
2. Nombrar a los actores que interpretaron alguna vez a Brahms, Berlioz, Sancho Panza, George Gershwin y Jerome Kern.
3. Citar una película en que aparecen dos distintos actores adultos interpretando, en diferentes épocas, a Napoleón Bonaparte, y nombrar a los mismos.
4. Nombrar al actor que explicaba, relataba y actuaba *Nuestro pueblo* (Our Town, 1940, de Sam Wood, con William Holden y Martha Scott).

Las respuestas a este Concurso deberán ser firmadas con nombre y apellido, o en su defecto con indicación de iniciales y documento de identidad, Deberán enviarse a nombre de CONCURSO FILM, Colonia 1359, existiendo plazo hasta mayo 6, 1952. Se distribuirán los siguientes premios:

Primero. — Un carnet gratuito de socio de CINE UNIVERSITARIO, válido por un año, y una suscripción por un año a FILM.

Segundo. — Un carnet gratuito de socio de CINE UNIVERSITARIO, válido por un año.

Tercero. — Una suscripción por un año a FILM.

Serán admitidas a concurso todas las respuestas, aunque no abarquen la totalidad de las preguntas planteadas. Cuando existan dos iguales, se tendrá preferencia por aquélla que aporte datos más completos para identificar los films e intérpretes aludidos.

RESULTADO DE CONCURSO film 1

Las siguientes son algunas de las respuestas correctas a las preguntas formuladas.

1) *Personajes históricos.*

FREDRIC MARCH en *Los amores de Cellini* (The Affairs of Cellini, 1934) dirigida por Gregory La Cava, con Constance Bennett y Fay Wray.

HARRY BAUR en *Un gran amor de Beethoven* (1937) dirigida por Abel Gance, con Jany Holt y Annie Ducaux.

CORNEL WILDE como Chopin en *Canción inolvidable* (A Song to Remember, 1944), dirigida por Charles Vidor, con Merle Oberon, Paul Muni.

JEAN SERVAIS en *Los amores de Chopin* (La chanson de l'Adieu, 1934) con Janine Crispin.

CHARLES LAUGHTON en *Rembrandt* (1937) dirigida por Alexander Korda, con Elsa Lanchester.

BERNARD LANCRET como Schubert en *Serenata* (Serenade, 1939) con Louis Jouvet y Lilian Harvey.

MARCIAL MANENT como Schubert en *Inspiración* (1947) dirigida por Jorge Jantus, con Silvana Roth, José Olarra.

ALAN CURTIS como Schubert en *En la Viena de Schubert* (New Wine„ 1941) dirigida por Reinhold Schünzel, con Ilona Massey.

NILS ASTHER como Schubert en *Serenata de amor* (1934) con Pat Paterson.

HANS JARAY como Schubert en *La sinfonía inconclusa* (Leise flehen meine Lieder, 1933) dirigida por Willy Forst, con Martha Eggerth.

2) Actor que interpretó al delatado en *El delator* (The Informer, 1935): WALLACE FORD (ver grabado).

3) Película americana dirigida por Gustav Machaty: *Dentro de la ley* (Within the Law, 1939), con Ruth Hussey, Tom Neal, Paul Kelly; estrenada en enero 1940. Otra de Machaty: *Celos trágicos* (Jealousy, 1945) con Nils Asther Karen Morley, John Loder; estrenada en Montevideo el 11 de setiembre de 1950 (Cine Radio City).

Película americana dirigida por G. W. Pabst: *El secreto de una noche* (A Modern Hero, 1934), con Richard Barthelmess y Jean Muir.

4) Actrices famosas que no hayan trabajado con Charles Boyer y sí con Fredric March:

NORMA SHEARER, con March en *Con la sonrisa en los labios* (Smilin' Through, 1932) donde también actuaba Leslie Howard; la misma pareja en *La familia Barrett* (The Barretts of Wimpole Street, 1934) con Charles Laughton.

MYRNA LOY, con March en *Lo mejor de nuestra vida* (The Best Years of Our Lives, 1946) con Dana Andrews y Teresa Wright.

JOAN CRAWFORD, con March en *Susana y su Dios* (Susan and God, 1940) dirigida por George Cukor.

CAROLE LOMBARD, con March en *El Aguila y el halcón* (The Eagle and the Hawk, 1933) con Cary Grant. La misma pareja en *La divina embustera* (Nothing Sacred, 1937) con Charles Winninger.

MIRIAM HOPKINS, con March en *El hombre y el monstruo* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1931) de Rouben Mamoulian; la misma pareja en *Rumbos de vida* (Design for Living, 1933) de Ernst Lubitsch, con Gary Cooper.

JANET GAYNOR, con March en *Nace una estrella* (A Star Is Born, 1937) de William A. Wellman, con Adolphe Menjou.

CONSTANCE BENNETT, con March en *Los amores de Cellini.*

ANNA STEN, con March en *Vivamos de nuevo* (We Live Again, 1934).

5) Films en que hayan actuado juntos Víctor Francen y Olivia de Havilland:

La puerta de oro (Hold Back the Dawn, 1941) dirigida por Mitchell Leisen, con Charles Boyer y Paulette Goddard.

Tormentas de pasión (Devotion, 1943, estrenada en 1946) dirigida por Curtis Bernhardt, con Ida Lupino y Paul Henreid.

LOS GANADORES

Primero: **Pablo U. Budelli** (carnet de socio de CINE UNIVERSITARIO, y una suscripción anual a FILM).

Segundo: **Hugo Etcheverry** (carnet de socio de CINE UNIVERSITARIO)

Tercero: **M. E. y M. L. Dubini** (suscripción anual a FILM).

Los interesados deberán presentarse en Colonia 1359, con documento de identidad.

El delator (Víctor McLaglen y Wallace Ford)

Notas al primer Concurso

En la segunda pregunta, nombre del delatado en **El delator,** algún concursante notificó que el intérprete no aparece, y otro delató a Preston Foster, que hace otro papel.

En la tercera pregunta, películas americanas de Gustav Machaty, varios concursantes coinciddieron con lo informado en el reciente programa 92 de CINE CLUB (que exhibiera **Extasis**); a su vez, ese programa declara ajustarse a lo informado por el "Filmlexikon" de Francesco Pasinetti, enciclopedia de gran valor, con errores mínimos. Allí se citan tres films americanos de Machaty: **Madame X** (1937), **Within the Law** (1939) y **Jealousy** (1945). El primer título es incorrecto, porque el film lo dirigió Sam Wood. Así lo señala la misma enciclopedia de Pasinetti, y también las crónicas de la época: el film se tituló **La mujer X,** actuaban Gladys George, John Beal, Warren William, Reginald Owen, Henry Daniell; se estrenó en marzo 4, 1938, en el Cine Metro. En cuanto a **Jealousy,** su estreno como **Celos trágicos** (11/IX/50) pasó inadvertido para casi todo espectador montevideano, incluídos los cronistas cinematográficos más constantes.

EL CINE
EN EL MUNDO

ESTADOS UNIDOS

Dore Schary, actualmente al frente de la producción de Metro Goldwyn Mayer, ha anunciado un plan de mucho interés, consistente en la creación de un grupo de realización formado por jóvenes artistas, directores y libretistas de promisor talento. El objeto es hacer, con independencia, films de pequeño presupuesto, que permitan experimentar nuevos temas y fórmulas. Dispondrán de un equipo técnico estable (montadores, diseñadores, fotógrafos) y estarán supervisados por un productor, también nuevo, pero con experiencia cinematográfica. La idea es hacer alrededor de diez películas al año y esperan poder concretar pronto los primeros títulos.

Gene Kelly y Stanley Donen, que acaban de presentar su último film musical **Singin' in the Rain,** intervienen en obras diferentes al género que les ha dado mayor fama (**An American in Paris, On the Town**). Kelly encabeza, con Pier Angeli (la revelación de **Domani e Troppo Tardi**), el elenco de una producción MGM en Alemania (Munich), **The Devil Makes Three;** Donen ha realizado una comedia ligera, **Love is better than ever,** con Larry Parks, Elizabeth Taylor, y prepara otra con Janet Leigh, Keenan Wyn, titulada **Fearless Fagan.**

Los estrenos de mayor éxito en Nueva York, en el último mes, incluyen **Viva Zapata,** de Elia Kazan, con argumento de John Steinbeck, y **Five Fingers,** la última realización de Joseph L. Mankiewicz, inspirada en una novela de espionaje en la segunda guerra mundial: "The Story of Operation Cicero". Es una producción Fox interpretada por James Mason y Danielle Darrieux.

Snow White and the Seven Dwarfs (Blanca Nieve y los Siete Enanos), que fuera uno de los principales títulos de Walt Disney (1938), está siendo reestrenada con singular aprobación popular.

Films iniciados en Febrero:

Story of Will Rogers (Warner Bros), dirección de Michael Curtiz, con Will Rogers jr. y Jane Wyman, será una reconstrucción de la vida del célebre actor, muerto en 1935, que se hiciera famoso por su caracterización de un tipo medio americano, humorista y bonachón.

Hans Christian Andersen, de Goldwyn, con el cómico Danny Kaye, dirigiendo Charles Vidor.

Stalag 17 (Paramount), de Billy Wilder, con Otto Preminger, Don Taylor, Cy Howard, Robert Strauss.

George Stevens, luego de su laureado **A Place in the Sun,** ha hecho **Something to live for,** que se anuncia como una nueva historia de amor, con Joan Fontaine, Ray Milland, Teresa Wright.

A fines de Enero, Charles Chaplin terminó el rodaje de **Limelight,** su primer film desde 1947. La acción se desarrolla en Londres, en 1917. Es la historia de Calvero, un viejo artista de music-hall, que impide a Terry, una joven bailarina, suicidarse en un acto de desesperación. Sus esfuerzos para hacerla confiar en el porvenir y sentir el deseo de vivir, le unen estrechamente a la joven. Más tarde, ella triunfará en el ballet y cuando Calvero, solitario y amargado, piense en la muerte, vendrá en su ayuda. Esa felicidad será momentánea; Calvero comprende que su amor es imposible, puesto que tarde o temprano el compositor de ballet vendrá a ocupar su lugar, y se aleja de ella. Chaplin interpreta a Calvero y una joven inglesa, Claire Boom, de 21 años, descubierta por Chaplin interpretando a Shakespeare en la compañía de Stratford-on-Avon, a Terry. Miembros de la familia de Chaplin aparecen en el reparto, junto con Buster Keaton y Nigel Bruce.

VIVA ZAPATA

SUECIA

Las dificultades económicas soportadas llevaron a los productores suecos a paralizar, voluntariamente, todo trabajo durante los primeros once meses de 1951. Ese "blackout" finalizó en diciembre, comenzándose con lentitud a producir films, luego de haberse logrado promesas de apoyo económico de parte del gobierno y exhibidores. La Asociación de Productores declaró que no era posible saber aún si las nuevas circunstancias permitirán normalizar por completo la situación.

El único film realizado en 1951, por autorización especial, fué **Hon Dansade En Sommar** (Un solo verano de felicidad), exhibida en el Festival de Punta del Este.

La primer película producida ahora es **U. 39,** de Hampe Faustman.

FRANCIA

Dentro del panorama, difícil, del cine francés, la reapertura de los estudios de Joinville es destacada en París como un hecho alentador.

El gobierno francés, además, ha nombrado un comité de cine, radio y prensa, de la Asamblea Nacional, para investigar las causas de la actual situación de su cinematografía.

En Joinville, precisamente, Yves Allegret filma **La Jeune Folle,** adaptada por el propio Allegret y Jacques Sigurd de una novela de Catherine Beauchamp. Sigurd es, desde hace varios años, el libretista preferido de Allegret, habiendo participado en sus mejores éxitos, como **Dédée d' Anvers** (1947) y **Manéges,** (1949). Las principales escenas exteriores fueron hechas en Dublín, con los primeros actores del elenco, Danièle Delorme y Henri Vidal.

Julien Duvivier estuvo varios meses en Italia, donde realizó **Le Petit Monde de Don Camillo,** según la novela de Guareschi. El libreto pertenece a Duvivier y René Barjavel. El film, protagonizado por Fernandel, Sylvie y Gino Cervi, ha sido rodado en dos versiones, francesa e italiana, y fué terminado en las últimas semanas del año pasado.

André Cayatte continúa filmando **Nous sommes tous des assassins,** que él mismo ha escrito en colaboración con Charles Spaak. En el reparto figuran Mouloudji, Balpetré y Claude Laydu (famoso por su cura del **Journal**). Cayatte ha declarado "estar realizando una trilogía relacionada con la justicia, presentando las tres etapas de un asunto criminal: proceso, juicio y ejecución. La primera habría sido **Justice est faite,** la segunda **L'Affaire Seznec,** la tercera el presente film, que constituye una verdadera acusación contra la pena de muerte, que no puede justificarse desde ningún punto de vista, moral, social, religioso o médico. Esta forma de correcciòn social, no es solamente cruel, sino ineficaz. Es necesario concebir y ejecutar una justicia preventiva.

Les septs péchés capitaux tendrán finalmente ocho sketches, ya que habrá un último interpretado por Gerard Philipe, escrito por Léo Joannon-René Wheeler y dirigido por Georges Lacombe, que servirá de unión a los demás. Eduardo de Filippo está realizando e interpretando, en Roma, **L'Avarice** y **La Colére,** sin la participación de Totó, como se había anunciado. Los restantes, excepto **L'Orgueil,** que hará Autant-Lara, están terminados.

ITALIA

Los sucesos de la vida cotidiana siguen suministrando a los directores y libretistas italianos inspiración para sus producciones.

Así, un hecho trágico ocurrido el año pasado en Roma ha dado origen a dos films. En un diario romano se publicó un aviso por el cual una oficina ofrecía un empleo de mecanógrafa. Al otro día, de mañana, más de doscientas jóvenes se precipitaron a esa dirección. La cantidad excesiva de postulantes, reunidas en la puerta de la oficina, provocó el derrumbe de las escaleras y numerosas víctimas.

Este drama de la desocupación femenina llamó la atención a dos de los principales directores italianos, Augusto Genina y Giuseppe de Santis que decidieron llevarlo a la pantalla. Genina filmó **Tre Storie Prohibite,** con Lía Amanda, Isa Pola, Eleonora Drago y Gino Cervi.

..De Santis, a su vez, **Roma, ore II.** Su intención parece más ambiciosa; ha recurrido a César Zavattini para participar en el libreto y pretende hacer de su film un auténtico documento humano. Con ese propósito ha realizado una especie de encuesta periodística minuciosa, interrogando a los personajes directa o indirectamente vinculados a la tragedia. El resultado fuá un enorme material, sobre cuya base han comenzado el film en forma de relato que se desarrolla desde las 8 de la mañana hasta las 8 de la noche.

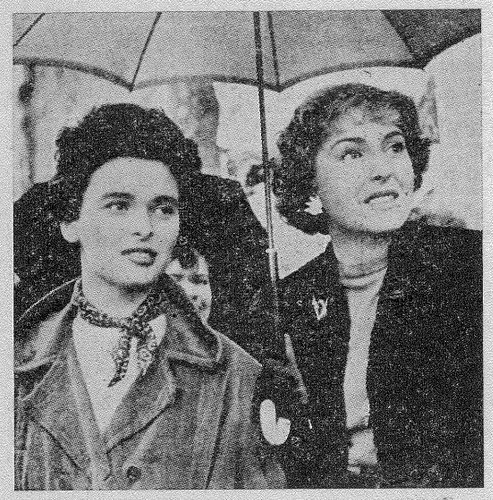
Luchino Visconti, en un reciente reportaje que se le hiciera en París, manifiesta haberse inspirado, también, en un hecho real para su nueva película. "En Nápoles una joven se tira desde una ventana con su hijo; sin embargo, esa mujer tenía todo a su alcance para ser feliz".

Visconti planteará, entonces, un film sobre el matrimonio, en cuatro historias distintas, reflejando su diversidad según las clases sociales existentes. La obra está aún en preparación y como será una coproducción franco-italiana, Visconti elige en París intérpretes y técnicos franceses.

Roberto Rossellini ha terminado **Europe 1951,** con Ingrid Bergman y Alexander Knox.

Jean Renoir prepara **La Carosse d'Or,** una nueva coproducción franco-italiana.

Alberto Lattuada ha comenzado a filmar **El Abrigo,** según el célebre cuento de Gogol.



ROMA ORE 11

INGLATERRA

Anthony Asquith ha terminado **The Importance of Being Earnest,** según Oscar Wilde, con Alastair Sim, Margaret Rutherford, Michael Redgrave, Joan Greenwood y Michael Denison.

David Lean realizó **The Sound Barrier,** con libreto de Terence Rattigan. Es considerado como una moderna historia de aventuras. Ralph Richardson aparece como un constructor de aviones, que proyecta aparatos más rápidos que el sonido; Ann Todd es su hija, que desaprueba las ambiciones de su padre y los sacrificios de vidas humanas que ocasiona.

Encore es una nueva selección de Somerset Maugham con episodios dirigidos por Pat Jackson y Harold French.

INDIA

En varias semanas sucesivas, Bombay, Nueva Delhi, Madras y Calcuta, han tenido también un Festival Cinematográfico en el mes de Enero.

Nehru, al inaugurarlo, exhortó a los productores, directores y actores a trabajar por el entendimiento mutuo y las relaciones amistosas entre las naciones, deplorando la presencia de "demasiado melodrama" en los films.

La Unión Soviética demostró sumo interés por este acontecimiento cinematográfico, enviando una numerosa delegación presidida por Semenov, Ministro de Cinematografía. Durante el Festival, Semenov ofreció al gobierno de la India un régimen de producción conjunta de películas soviético-hindúes, para exhibición en ambos países. La URSS tomaría a su cargo el 65 % del costo de los mismos, incluyendo el suministro de película virgen, el proceso del color y el tiraje de copias.

El Departamento de Estado y la Motion Picture Association, de Norte América, colaboraron en lograr una adecuada representación americana al Festival, participando varias películas y una delegación de estrellas, encabezada por Frank Capra.

J. F. B.

EMPRESA

La mayoría de la crítica cinematográfica no parece cumplir una misión útil a favor de la oferta ni de la demanda. Es demasiado el creer que los realizadores cinematográficos seguirán las opiniones de críticos autoconstituídos, con preferencia a su propio impulso de expresión o a la boletería. Al mismo tiempo, la evidencia de que las crónicas de un film no tienen efecto sensible en las boleterías causa tanta complacencia entre quienes creen que eso demuestra la superioridad esencial del crítico como entre quienes creen que eso demuestra su completo desvarío. Cualquiera sea la verdad, parece que si el crítico tiene alguna función más útil que la de una demostración semanal de su buen gusto, ella debe ser grandemente la de una educación popular, objetivo de tremenda responsabilidad si el desarrollo artístico del cine no es acompañado por una creciente zanja entre esotéricos films de arte e indisimuladas drogas.

(Rachel Low, en THE PENGUIN FILM REVIEW, N.° 7.)

CINE INGLES ATRASADO

Las siguientes son algunas de las películas inglesas producidas en los últimos seis años que no se han exhibido en el Uruguay, y de las que se poseen elogiosas referencias críticas. Se mencionan únicamente aquellas cuya exhibición ya estaría atrasada.

The Blue Lamp (1950), dirigida por Basil Dearden, libreto de T. E. B. Clarke, con Jack Warner, Jimmy Hanley, Dirk Bogarde. Semi-documental sobre la policía de Londres.

Chance of a Lifetime (1950), dirigida por Bernard Miles, con el mismo Miles, Basil Radford, Niall McGinnis. Una fábrica pasa a ser administrada por sus obreros, y surgen peculiares conflictos.

Give Us This Day (1949), dirigida por Edward Dmytryk, sobre una novela de Pietro di Donato, con Sam Wanamaker, Lea Padovani, Kathleen Ryan. Lucha de un obrero italiano en New York para sostener a su familia.

The Guinea Pig (1949), dirigida por Roy Boulting, sobre un libreto del mismo, Bernard Miles y W. Chetham Strode, con Richard Attenborough, Sheila Sim, Bernard Miles, narrando el experimento de admitir niños de familias obreras a los colegios ingleses habitualmente exclusivistas.

The Happiest Days of Your Life (1950), dirigida y escrita por Frank Launder y Sidney Gilliat, con Alastair Sim, Margaret Rutherford. Farsa con ambiente escolar.

Hue and Cry (1947), dirigida por Charles Crichton, con un reparto juvenil y Alastair Sim. Niños derrotan a bandoleros, después de muy originales peripecias.

Kind Hearts and Coronets (1949), dirigida por Robert Hamer, con Dennis Price y Alec Guinness, este último en seis papeles distintos. Farsa de un aventurero que reclama un título nobiliario y debe matar a todos sus rivales.

The Lavender Hill Mob (1950), dirigida por Charles Crichton, libreto de T. E. B. Clarke, con Alec Guinness, Stanley Holloway, sobre un robo original.

The Man in the White Suit (1950), dirigida por Alexander Mackendrick, con Alec Guinness, Joan Greenwood, Michael Gough. Aventura de un inventor que crea un género que no se ensucia ni se destruye.

Murder in the Cathedral (1951), dirigida y producida por George Hoellering, sobre la obra homónima de T. S. Eliot.

No Resting Place (1951), dirigida por Paul Rotha, sobre novela de Ian Niall, con Michael Gough, Eithne Dunne y Christy Lawrence. Filmada en Irlanda, sobre la vida delictuosa de una familia campesina y nómade.

Oliver Twist (1948), dirigida por David Lean sobre la novela de Dickens, con John Howard Davies, Alec Guinness, Francis L. Sullivan.

Passport to Pimlico (1949), dirigida por Henry Cornelius, libreto de T. E. B. Clarke, música de Georges Auric, con Margaret Rutherford, Stanley

Queen of Spades (1949), dirigida por Thorold Dickinson sobre el relato de Pushkin, escenografía de Oliver Messel, música de Georges Auric, con Anton Walbrook, Edith Evans, Ronald Howard.

Seven Days to Noon (1950), dirigida por John Boulting, con Barry Jones, André Morell, Olive Sloane. La ciudad de Londres amenazada por una explosión es totalmente evacuada. Se exhibió en el Primer Festival de Punta del Este bajo el título **Ultimatum.**

The Winslow Boy (1949), dirigida por Anthony Asquith, sobre obra teatral de Terence Rattigan, con Robert Donat, Margaret Leighton, Kathleen Harrison, Sir Cedric Hardwicke.

The Woman in Question (1950), dirigida por Anthony Asquith, con Jean Kent, Charles Vidor, Hermione Baddeley, Susan Shaw; retrato de una mujer como la ven, variablemente, quienes la conocieron.

Esta lista puede ser ampliada o disminuída, variando el período de producción o la exigencia crítica. Seguramente algunos de sus títulos no responderán a la expectativa creada, y otros no tendrán éxito comercial, pero en la misma posición están muchos films que se exhiben en el Uruguay, de muy diversas procedencias, incluyendo Hollywood. Lo sorprendente y perjudicial es que para la producción inglesa se adopte el criterio radical de no contratar su exhibición. Variar ese criterio es empresa para exhibidores de iniciativa.

REVISTA DE REVISTAS

Cahiers du Cinema, N.° 9, febrero 1952. Mantiene su interés esta publicación que, bajo la dirección de Lo Duca, J. Doniol-Valcroze y André Bazin, procura continuar la tradición establecida por Jean George Auriol con su **Revue du Cinema.** Presentada lujosamente, en el mismo estilo gráfico de su antecesora, conserva la regularidad de sus ediciones —lo que ya es un triunfo en revistas de esta jerarquía— publicando mensualmente valiosos ensayos originales, comentarios de los estrenos importantes en Francia, y una amplia sección noticiosa. El presente número trae un documentado estudio de Jean-Louis Rieupeyrot sobre el género "western", en el que destaca el interés de dos films de John Ford, **Pasión de los fuertes** (My Darling Clementine, 1946) y **Sangre de héroes** (Fort Apache, 1948) como ilustraciones de un período histórico de la vida norteamericana. Pierre Michau recoge ciertas opiniones expresadas por el difunto Christian Berard sobre el uso del color en el cine. Jean-Louis Tallenay analiza profundamente las distintas soluciones que han encontrado los directores modernos para el problema de acoplar la palabra a la imagen. Claude Vermorel escribe sobre su experiencia al adaptar para la televisión su pieza **Jeanne avec nous.** Roger Régent y Georges Charensol aportan documentación sobre los años de aprendizaje de René Clair, y Robert Pilati aporta una pequeña monografía sobre la personalidad del actor y director Marcelo Pagliero. El personal estable de la revista comenta las novedades del momento, entre las que se incluye el clásico de Carl T. Dreyer **La Passion de Jeanne d'Arc** (1928) que acaba de ser reeditado por Gaumont. La sección dedicada a comentarios de libros y revistas presenta un provocativo artículo donde Florent Kirsch propone seriamente que se quemen gran parte de los libros sobre cine que existen actualmente.

H. R.

Sequence 14 (Londres) comienza asegurando que ésta es su última edición, y dedica más de un artículo, con amargo humorismo, a festejar su despedida. Cuando la revista comenzó (en 1947), como empresa heroica de tres jóvenes que seguramente nacieron alrededor de 1920, un agente de publicidad calculó que sus chances de sobrevivir no eran mucho mayores que las de bolas de nieve en el infierno. Pero igual siguieron adelante. En cuatro años sacaron catorce números, con excelencias de papel, de impresión y de grabados; subieron el tiraje de seiscientos a cuatro mil ejemplares, lo que, en su propia opinión, *"no está mal"*; publicaron en cada edición 48 páginas de las que sólo dos o tres estuvieron dedicadas a publicidad. Financieramente, la empresa era un desastre y una lección para nuevas revistas de cine; sería atinado especular sobre las causas del fracaso, sin introducirse en elementos remotos como la índole del público inglés o la presunta competencia de otras revistas inglesas. Quizás debió procurarse una mayor frecuencia de aparición: cuatro meses de intervalo dispersan al público y le hacen preferir la crónica de diarios y semanarios. Quizás debió procurarse un tono menos enterado, menos consciente de la erudición, menos confiado en que el lector supiera los puntos de partida para cada dictamen. Quizás, en fin, no hay tanto público como el que se cree ver, y doscientos conocidos se toman por una multitud. Pero la lección financiera de *Sequence* no es, con certeza, más importante que su lección periodística. Ocho ejemplares de la revista (los números 1, 2, 3, 5, 6 y 9 nunca parecen haber llegado al Uruguay) documentan el cine de cuatro años, reflexionan sobre el cine anterior, se dedican a estudiar un director (Ford, Cocteau, Wyler, Huston) o un momento crítico (Francia, Inglaterra, Italia) o una nueva escuela (el moderno cine policial americano, o el ciclo de films con tema racial). No todo lo que dicen es compartible, no toda la adjetivación es sobria y tranquila, no todos los elogios componen una ideal estética cinematográfica. Pero esas páginas contienen más y mejor información sobre el cine actual, más y mejor perspectiva crítica, que el que nunca hubieran obtenido sus tres fundadores si se hubieran dispersado en publicaciones conectadas a otros intereses periodísticos y si les hubieran subordinado de alguna manera su opinión y su experiencia. Ensayos, polémicas (se empeñaban en discutir todo), crónicas de libros, componen hoy una colección valiosa como referencia, y hasta las crónicas de estrenos pueden integrar adecuadamente el estudio de directores y estilos. Presumiblemente, no faltó quien les puntualizara que sacar crónicas cada cuatro meses no es guiar en sus espectáculos al lector, pero en Inglaterra hay muchas ciudades importantes, en cada ciudad hay muchos cines, y la programación no está afectada por el considerable porcentaje de morralla mejicana y argentina que se sufre en otras partes del mundo; esas crónicas de estrenos servían a programaciones más amplias, cumplidas durante más tiempo, y reiteradas parcialmente por cien o doscientos clubes cinematográficos.

Ahora que *Sequence* desaparece, los artículos de su último ejemplar adquieren un tono reflexivo. En la mayor parte del ejemplar constan estudios, documentados y bien escritos como siempre, sobre Luis Buñuel, Max Ophuls, Vincente Minnelli y Gene Kelly, Lewis Milestone y su evolución a través de cuatro films de guerra, y un reportaje a John Ford donde el director se muestra curiosamente indiferente o desmemoriado de sus mejores films. Pero los críticos cinematográficos, y en particular quienes se animan a sacar revistas, deberán atender asimismo a dos notas fundamentales de *Sequence 14.* Una es el editorial, con revisión histórica de un plan, un fracaso, algunas enemistades conseguidas, algunos calificativos de 1947 que hoy parecen exagerados, algún tono de personalismo y de audacia que no mueve hoy a arrepentimiento a sus tres fundadores. Otra es la última mirada en derredor que Gavin Lambert arroja sobre el cine, y sobre el peculiar aprendizaje que es la crítica.

"La falta de tradición del cine es, en cierto sentido, " una gran virtud: en literatura siempre se sabe que " se puede volver a Shakespeare, o en música que se " puede volver a Bach, pero el descubrimiento del " pasado cinematográfico es casi una exploración, y " el supuesto Bach no resulta ser tan bueno. Al lado " de los films contemporáneos vienen las revisiones, " y la falta de copias, combinada con inexactitudes " en los libros de texto, proveen una ardua serie de " sorpresas y desilusiones. Quienes llegaron al cine " en el apogeo del período mudo pudieron verlo " casi todo; llegar en el invierno de 1947 era com- " pletamente distinto."

Y después:

"No se puede pretender que nada muy radical haya " ocurrido en los últimos cuatro años: cuanto más " films se ven, menos inclinado se está a generalizar. " Dos cosas quedan: la imposibilidad de dictar la ley " sobre las condiciones en que los films deben hacer- " se, y la insignificancia relativa de cualquier período " cinematográfico inferior a diez años."

Sobre la crítica:

"«Bueno» y «malo»: ¿cómo llegan a usarse estas " palabras con, por lo menos, relativa confianza? " Agregando, supongo, el análisis a la intuición; en " primer lugar, uno responde — a un estilo, una pers- " pectiva, una observación alerta, a algo que compro- " mete la imaginación, o los sentidos, o (raramente " en el cine) el intelecto. Responder, saber que se " responde, es bastante simple. Básicamente, es notar " la diferencia entre hastiarse y no hastiarse. Pero " fiar en esa respuesta, comprenderla, pesarla y luego " articularla; eso es menos simple".

Después de puntualizar las dificultades en aprender un lenguaje, en comparar una obra con otra, en asimilar el cine mudo cuando ya se asimiló el sonoro, Lambert revisa los nombres de los creadores que, en cierto sentido vital, se están yendo (Carné, Dreyer, Welles, René Clair), y los que se fueron (Duvivier, Disney, Capra, Fritz Lang), y los que quedan (Renoir, de Sica) y los nuevos talentos que surgen (Gene Kelly, Abraham Polonsky, Richard Brooks, Renato Castellani). Sus consignas son exigentes: *"Primero, busque lo bueno; después, denuncie lo malo; resista siempre a la norma, y en cuanto al resto, diviértase lo que pueda, y siga adelante"*. Para algunos de sus lectores, Gavin Lambert integra la primera línea de la crítica cinematográfica inglesa, y es una circunstancia afortunada la de que sea actualmente editor de *Sight and Sound*, revista publicada con mayor solvencia económica por el British Film Institute. No es fácil saber cuáles serán las ocupaciones de Peter Ericsson y Lindsay Anderson, cancelada ya la aparición de *Sequence*, pero conociendo sus preocupaciones puede descontarse que no perjudicarán con su ausencia a las mejores publicaciones cinematográficas.

H. A. T.

EN PRÓXIMOS NÚMEROS

FILM publicará:

Henri-Georges Clouzot, por Julio L. Moreno
William Wyler, por E. Rodríguez Monegal
Directores versus libretistas, resumen de una polémica
El verismo en el cine italiano, por J. C. Alvarez Olloniego
Cine amateur, sección permanente a cargo de Walter Dassori
e información y crítica sobre el cine mundial.

Por razones ajenas a FILM, no se publicará el anunciado artículo de Hugo R. Alfaro sobre Vittorio de Sica

REFRESCANTES EXQUISITOS

Coral
Con vitamina B-1

La Salteña
Naranja natural

ELABORADOS POR CUBSA S. A.

EL NOTICIERO CINEMATOGRAFICO

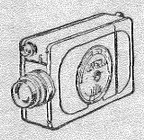
URUGUAY AL DIA

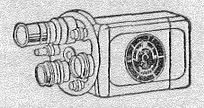
Le brinda una visión del panorama mundial a través de su extraordinaria cadena de corresponsales:

ESTADOS UNIDOS, Telenews Productions Inc. MEJICO Actualidades Excelsior y Noticiero Continental - PERU, Ministerio de Gobierno y Policía - VENEZUELA, Bolívar Films - ARGENTINA, Emelco S. A. BELGICA, Actualités Belgavox - YUGOESLAVIA, Yugoeslavia Films - FRANCIA, Eclair Journal y Gaumont Actualités - HOLANDA, Polygoon Neerlands Niews - ITALIA, Incom - JAPON, Italifilm Co. Ltd. CUBA, Cineperiódico - BRASIL, Bandeirante Ltda. - PARAGUAY, Cine Teatro Municipal - ESPAÑA, NO-DO - CHILE, Chile al día - CHECOESLOVAQUIA, State Film - SUISSE, Ciné Journal Suisse - LONDRES, B. B. C.

Vea los sucesos más importantes — Nacionales y Extranjeros— en sus ediciones semanales.

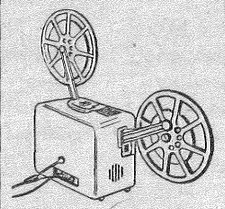
PROFESIONALES Y AFICIONADOS
A LA CINEMATOGRAFIA de 8 y 16 mm.
HAY UN *Filmo* PARA CADA NECESIDAD



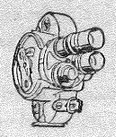


Cámaras FILMO de 16 mm. para chassis

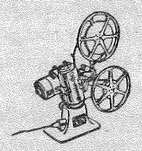
Cámara 8 mm. FILMO Sportster



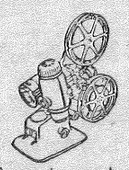
Proyector sonoro 16mm



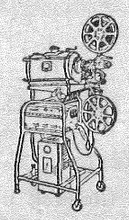
Cámara 16 mm. FILMO 70-DA



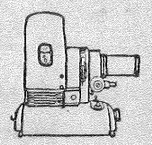
Proyector 8 mm. FILMO "400"



Proyector mudo 16 mm. FILMO "Diplomat"



Proyector sonoro FILMOARC 16mm.



Proyector Slide Master de diapositivos

BELL & HOWELL
FAMOSOS EN EL MUNDO ENTERO

DISTRIBUIDORES
Norton S.A.
COLONIA 1201 esq. CUAREIM
TELEFONO 85522 87295

NOTICIERO
"EMELCO"

Sucesos de las Américas

Una visión informada e imparcial de los más importantes hechos del continente.

FARMACIA Y OPTICA
"SAN FERNANDO"

SU OPTICA DE CONFIANZA

Avda. Brasil 2703 casi Libertad
Teléfonos: 415040 y 416618

Ahora Ud. puede filmar con la misma facilidad y economía con que toma instantáneas

NUEVO EQUIPO DE 8 mm., "KODAK BROWNIE"
De mecanismo tan sencillo que hasta un niño puede manejarlo, le permite filmar películas en blanco y negro o color

El cine que Ud. esperaba

EL EQUIPO COMPLETO,.. $ 450.-

OTROS FILMADORES "KODAK" c/estuches

MAGAZINE 8. Se carga en tres segundos, cambiando la película a gusto en cualquier momento. Cuatro velocidades variables y objetivo f/1,9, lumenizado, intercambiable $ 385.--

RELIANT 8. Ideal para aficionados, con todos los detalles de una cámara de lujo. Selector de velocidades, objetivo tratado, lujoso y cómodo estuche de cuero.
Objetivo f/2,7, de foco fijo $ 290.--
" f/1,9, enfocable $ 335.--

ROYAL 16 MM. Cine-Kodak Magazine, modelo avanzado de fácil manejo. Objeto EKTAR f/1,9, lumenizado, famoso por su rendimiento de detalle y colores brillantes. Se carga o cambia la película al instante. Admite tele-objetivo y gran angular $ 540.--

Consulte SU Distribuidor KODAK Véalo HOY mismo

FABRICADOS POR EASTMAN KODAK COMPANY

KODAK URUGUAYA LTD.
COLONIA 1222

foto MICRO

Filmadoras

recién recibidas

BOLEX H-16

BOLEX L-8

CRISTEN 8

Keystone,
Kodak.
desde $ 150.-

PANTALLAS DE PROYECCION
PERLADAS DE TRIPODE
desde $ 75.00

TRIPODES DE CINE
CON CABEZA GIRATORIA
desde $ 50.00

PROYECTORES DE
TRANSPARENCIAS KODAK
desde $ 100.00

Filmadora Auricón
sonora de 16 m/m.

★

RIO NEGRO Nº 1370

TELEFONO: 9 55 16

Tome

Coca-Cola

MARCA REG.

Deliciosa y
Refrescante

Es realmente exquisita

Embotelladora Autorizada MONTEVIDEO REFRESCOS, S. A.